

Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador
Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Literatura Hispanoamericana

LAS “VOLADORAS” DE MIRA
Trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral

Amaranta Pico

2010

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de esta universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Amaranta Pico
21 de octubre de 2010

Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador
Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Literatura Hispanoamericana

LAS “VOLADORAS” DE MIRA
Trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral

Amaranta Pico

Tutor: Vicente Robalino

Quito, 2010

Abstract

Al interior de la tradición oral de muchas culturas del mundo las brujas han sido personajes ligados a lo sobrenatural, mujeres con poderes excepcionales, encarnadas de múltiples maneras a través de leyendas, historias, relatos e ilustraciones. La caracterización profana que se les otorga no deja, sin embargo, de estar ligada a lo sagrado. En el Ecuador, provincia del Carchi, encontramos un ejemplo de ello en los relatos orales acerca de las brujas “voladoras” del pueblo de Mira. La comunidad transmite generacionalmente su voz, la cual experimenta transformaciones que la nutren de nuevas expresiones. A través de la tradición oral mireña se puede leer su historia y vislumbrar a la gente que allí habita. En la construcción permanente y dinámica de estos relatos orales y sus personajes, las “voladoras”, se advierten metáforas cargadas de simbolismo, tanto en el texto revelado y su textura discursiva como en los vacíos y misterios que lo rodean.

Muchas gracias a todas las personas que me permitieron atravesar las puertas de su casa y su memoria en Mira, Urcuquí y Pimampiro.

Gracias infinitas a mi familia incondicional: mi hermano Manuel, Natasha Salguero, Wilson Pico, María Judith Sánchez, Eurídice Salguero y María Alarcón.

Agradezco entrañablemente a mis amigos que colaboraron con el presente trabajo de la forma más generosa: Luis Páez, Andrés Landázuri, Silvia Matuk, Santiago Villacís y Manuela García.

Gracias siempre a las personas que iluminan mi vida: Gabirú Villacís, Luisa Seif, Soledad Varea, Elvira Durango, Lenin Dávila, Nadia Romero, Paulina Paredes, Fabricio Guamán, Isabel Espinosa, María Patricia Ordóñez, Ana Samudio, Daniel Pasquel, Isabel Miño, María José Medrano, Miguel Ruiz, Sebastián Moyano, Simón, Caetano y Tea.

Gratitud profunda por esta etapa de aprendizaje a mis profesores:
Vicente Robalino, Alicia Ortega, Germán Ferro, Alejandro Moreano, Raúl Vallejo, Fernando Balseca y Alberto Rodríguez Carucci.

A los compañeros de viaje que abrigan mi sentimiento:
Pamela Villarreal, Catalina Unigarro, Silvia Matuk, Daniel Rojas,
Guillermo Cordero, Galia Valencia, Albeley Rodríguez, Santiago Padrón,
Fanny Herrera, Santiago Pazos y Verónica Ortiz

Índice

Introducción	8
<i>De cómo se recogieron los relatos</i>	14
Capítulo I. Escenario del relato	19
1.1. Ubicación geográfica y tiempo histórico.....	20
1.2. Triángulo de brujas.....	23
Capítulo II. Vuelos y prodigios	26
2.1. Oralidad y Texto.....	26
2.1.1. Narrativas orales.....	29
2.2. El relato de las voladoras de Mira.....	35
2.2.1. Espacio y tiempo.....	37
2.2.2. Personajes.....	42
2.2.2.1. La voladora.....	43
2.2.2.2. El actante que descubre el prodigio.....	49
2.2.3. Narradores.....	53
2.2.4. Acontecimientos.....	57
Capítulo III. Vacío, imaginación y movimiento	64
3.1. El estallido de la lectura.....	64
3.2. Afán por la pesquisa.....	74
Conclusiones	78
Bibliografía.....	83
Anexos.....	88

Introducción

“¡Que el alma vuelva a tu cuerpo!”, dicen los sabios en las comunidades cuando por espanto, vacío o ensueño, la persona se ve abandonada de sí misma. Desde la selva litoral hasta la amazónica, desde los pueblos andinos hasta los peninsulares, se conjura este conocimiento; aunque varíe la sintaxis se comparte el sentido. Para recuperar lo perdido existen diferentes caminos tales como azotar con una rama la tierra por donde se pasó. Acudimos a este saber porque en el presente trabajo indagaremos acerca de la celebración de la palabra, del espacio-tiempo narrativo de la oralidad y del Doble que se eleva fuera del cuerpo, como personaje y metáfora.

La tradición oral, a través de sus relatos, es una manifestación cultural que involucra repertorios de códigos expresivos y simbólicos, es un ejercicio de imaginación y comunicación que se reproduce generacionalmente. Mediante la oralidad, la comunidad es a la vez lectora activa de sus mitos y autora portavoz que revitaliza los relatos vivos. Se da lugar un intercambio cultural de conocimiento antiguo y nuevo, se narran hechos irrepetibles que se actualizan en cada narración, se transfieren saberes y nociones de la realidad, a su vez intercalada con metáforas, ficciones e interpretaciones distintivas de cada grupo humano, que responde a su tiempo. Las representaciones orales se transforman en realidades renovables.

En Mira, provincia del Carchi, encontramos en los relatos orales el personaje de la voladora, habitante de la comunidad que por la noche adquiere poderes extraordinarios. Es una beldad que, ataviada de blancas vestiduras, se precipita y suspende en el aire con la principal función de transportar noticias entre los pueblos circundantes. Cuando las voladoras alcanzan el vuelo, su cuerpo sutil abandona la piel de la esposa, la vecina, la madre, rompe los lazos de lo real, se proyecta hacia lo insondable, maniobra con el infinito. El

acto de vuelo desata resonancias, su metáfora secreta abre una puerta hacia el vacío. Refleja y disuelve límites.

El relato en cuestión cobra vida a medida que se lo enuncia, entablando una relación directa entre narrador y receptor. Bajtín (en Bubnova, 2006) indica que la idea misma del pensamiento dialógico es inherente a la cultura oral. El pensamiento oral tiende al diálogo espontáneamente, el interlocutor resulta un instrumento mnemotécnico y analítico para un hablante que no dispone del recurso de la escritura (Ong en Bubnova, 2006). En la cultura oral, las palabras no tienen ninguna presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales, es decir, las palabras son sonidos. Tal vez se las evoque, pero no hay dónde buscar para “verlas” (Ong, 1993).

Conviene recalcar que la legitimidad de la oralidad ha estado tradicionalmente subsumida desde la institución literaria, que otorga un estatus privilegiado a la escritura como proyecto único. Los estudios sobre tradición oral han puesto el dedo en la llaga al apuntalar, desde sus distintas perspectivas, un rasgo en común: la reflexión acerca de la heterogeneidad y la diferencia. Mediante la pesquisa de lo oral se puede ensanchar la mirada y se pueden reformular presupuestos culturales, sociales, artísticos y literarios.

La historia oral colectiva en el territorio que ahora llamamos Ecuador y en América Latina ha sido avasallada por la escritura. Mariaca (1997) destaca que, al mismo tiempo, le hemos dado a la palabra escrita un estatuto de veracidad y sobre ella hemos constituido nuestra memoria. “Nos hemos reconocido no por la persistencia de la oralidad en nuestra producción discursiva, sino más bien por la ausencia de escritura. En otras palabras, nos hemos pensado en términos negativos, ignorando nuestra fuente oral y pugnando por constituir nuestra fuente escrita” (Ibíd.: 33). La exclusión de la oralidad en nuestro sistema de producción cultural tiene que ver con la “colonización de la oralidad” establecida a partir de la Conquista, afirma el autor. Tanto el poder imperial como la evangelización rechazaron la oralidad en tanto ésta significaba diferencia, confrontación, diálogo.

Según Mariaca, la forma en que la colonización se apropió —o anuló— la diferencia presente en la oralidad fue subordinándola a la escritura, es decir, escribiéndola. Señala los siguientes fundamentos de la oralidad: es una “práctica fundamentalmente comunitaria”, performativa, dialógica y testimonial; es una “tecnología que cree en la memoria comunal y la significación como proceso testimonial y representacional”; y, finalmente, “es una forma de conocimiento que se sustenta en una gnoseología por empatía, donde la experiencia, la subjetividad y la afectividad son fundamentales” (Ibíd.: 39). Es decir que, la principal oposición se da con respecto al principio comunitario de la oralidad frente al principio individual de la escritura.

Sin embargo, la imposición de la escritura no eliminó la oralidad, ni mucho menos. Ésta encontró modos de permanecer viva al interior de la cultura popular. Por esto, desde los Estudios de la Cultura existe la tarea de replantear la visión sobre la oralidad, entendiéndola como “reto conceptual”. El grafocentrismo europeo ha ejercido una “violencia epistémica”, señala Pacheco (1997: 22), sobre las prácticas que le son ajenas, como la oralidad. Tal noción ha determinado que la literatura sea considerada solamente realizable a través de la escritura y ha dejado la oralidad en un plano casi invisible para los literatos.

Con el objeto de participar en este acalorado espacio de pensamiento hemos escogido el relato oral de las voladoras de Mira, que es un ejemplo de la tradición oral ecuatoriana que no se ha indagado suficientemente, y bien vale aportar con investigación interpretativa al respecto. Las preguntas que guiarán el presente trabajo son: ¿cómo se configuran los relatos orales de las voladoras de Mira en su narración dinámica? ¿Cómo leer e interpretar este texto narrativo? ¿Cuáles son los elementos constitutivos del relato? ¿Cómo los recibe el receptor? Y, ¿cuál es el papel del investigador cultural cuando transcribe-traduce la oralidad? Para reflexionar al respecto habría antes que cuestionarse

desde dónde nos estamos interrogando, es decir: ¿cuál es nuestro escenario epistemológico?

Pretendemos llevar a cabo una interpretación literaria haciendo uso de herramientas etnográficas. Para desarrollar una reflexión en torno a los interrogantes planteados, nos hemos trazado como objetivos recoger diversas versiones del relato de las voladoras, identificar símbolos, representaciones y elementos narrativos, entablar relaciones entre los relatos recogidos, interpretar su dinámica otorgando valor a los elementos que entran en juego en la relación narrativa oral y reflexionar con respecto al papel del lector/escucha, lo cual incluye, tanto a los habitantes de Mira como al investigador que hace una lectura de ellos.

El presente trabajo se aventurará por los caminos de la memoria oral, entendida como relato en permanente construcción y representación colectiva del pasado. El texto, comprendido como registro codificado que un grupo humano comparte, es un tejido de signos que puede ser verbal o escrito. Los relatos orales, que se prestan a ser interpretados, son multivocales, polifónicos y creadores de sentido.

Mediante la narrativa oral se da lugar un juego creativo que es a la vez proceso social y simbólico, que involucra elementos culturales, históricos, mágicos, interpretativos y poéticos. Así se resignifica su contenido, se lo construye cada vez que se pronuncia. A través de estos relatos se manifiestan maneras de aprehender el mundo, se convoca al origen, se lo recrea en el presente, lo que permite repreguntar, reinterpretar, recrear.

No es posible contar hechos del pasado sin que participen en ello todos nuestros condicionamientos históricos y coacciones socio-culturales, nuestros deseos y preocupaciones, nuestros conceptos y categorías mentales. Presente y pasado no están separados por muros impenetrables o abismos insondables. A partir de un punto localizado en el presente nos relacionamos con la tradición, estableciendo lazos conversacionales con ella (Godenzzi, 1999: 277).

Si bien se emprenderá una interpretación literaria, para reflexionar sobre el tema de la oralidad se vuelve indispensable un diálogo interdisciplinario en donde confluyan los aportes de los Estudios de la Cultura y las Ciencias Sociales. En el trayecto hermenéutico nos apoyaremos en la importante contribución analítica de Ricoeur (2003a, 2003b, 2006) y Gadamer (1998a, 1998b, 2006), quienes destacan la función referencial del texto, la confrontación de los horizontes de sentido del texto móvil con los horizontes de la acción humana de la lectura. La intención interpretativa sería entonces la de aprender a leer la estructura profunda que subyace en el relato y filtrarse en el mundo que abre.

La oralidad, en su calidad performativa, se comprenderá desde la perspectiva que proponen Vich y Zavala (2004) al destacar que no se trata únicamente de un texto sino de un evento, que involucra interacción social y circuitos comunicativos. Los autores citados subrayan la relevancia del modo de producción de lo oral, así como las circunstancias en las cuales se inscribe y el público a quien se dirige. Al reflexionar en torno a la oralidad estamos en constante interlocución con la escritura. Tanto sus consonancias como sus contrastes y rupturas tienen que ser tomadas en cuenta para entender el sistema de relaciones, los impactos y condicionamientos que entablan entre sí.

Una narración (...) oral —por mucho que trate de eventos y circunstancias supuestamente pasados— es necesariamente generada en un lugar presente y un tiempo actual relativos tanto al narrador hablante (productor del texto) como a sus interlocutores (receptores del texto), y en condiciones socioestructurales compartidas por estos actores. Por lo tanto, difícilmente el proceso de enunciación del texto se efectúa sin que se introduzcan en él ciertos rasgos de la subjetividad del hablante. Difícilmente, en consecuencia, los eventos narrados (pasados) se desarticulan por completo del evento de la narración (presente) (Howard-Malverde, 1999: 340).

Mediante la interpretación de la oralidad se puede leer la historia de un pueblo y distinguir a la gente que lo puebla. En la construcción permanente y dinámica de estas narraciones y sus personajes se advierten alegorías simbólicas, tanto en el texto evidente

como en sus omisiones, dobles sentidos, misterios y silencios. A estos intersticios, Iser (1987, 2005) denomina “vacíos”, que se relacionan con aquello de lo que se prescinde y que a los lectores nos convoca a imaginar. Iser plantea que la comunicación en la literatura es un proceso de interacción, el mensaje literario se transmite en una doble dirección, ya que al tiempo de recibirlo el lector lo recrea, le otorga significados.

La oralidad es un juego de transmisión de saberes que no se queda en la enunciación sino que produce contestaciones. A través del movimiento de la palabra y su proceso de recepción se consigue que la vida simbólica se traduzca en acción. Los receptores, lejos de ser lectores pasivos resultan “co-creadores” de los relatos, como señala Colombres (1997). Según Kollef (1997), todo relato oral es la manifestación de una “praxis cultural” que a su vez opera como “fenómeno social”. Para llegar a ello, el narrador toma como supuesto los “recursos” existentes en la tradición del grupo social en el que se manifiesta: reitera las “formas genéricas” y convoca los símbolos que han servido habitualmente en la “exposición colectiva” del grupo al que pertenece.

Con respecto a los límites borrosos de un grupo social, tomaremos en cuenta la diferenciación que Moya (1996) establece entre las conductas y actividades visibles de la vida cotidiana y aquello “no visible”, que son las percepciones que tienen los sujetos acerca de su cotidianidad y del mundo, es decir, las mentalidades e imaginarios que crean y reproducen. Esta sería la manera cómo se expresa la necesidad de los individuos de reconocerse y “convertirse” en un colectivo. Mediante los relatos orales tales individuos reproducen también relaciones de apropiación, identificación y pertenencia, lo cual contribuye a su reafirmación como grupo.

A lo largo de la presente disertación los conceptos nucleares que servirán de base y referencia serán: cultura, oralidad, narratología, memoria, imaginarios e interpretación. Para la consecución de esta labor hemos trabajado con individuos que representan una voz colectiva, dado que abordamos el mundo de la memoria oral. En la fase de recolección de

datos utilizamos técnicas de investigación etnográfica *in situ*, en el escenario físico/cultural de Mira. En la fase de análisis y redacción recurrimos a herramientas narratológicas de interpretación literaria. La investigación se ha basado en un soporte básicamente cualitativo y en una guía de criterios encaminados a cubrir el universo del proyecto.

En el primer capítulo se observará el contexto geográfico, cultural e histórico en el cual se reproducen los relatos orales de las voladoras. En el segundo capítulo la atención se colocará en el mundo de la oralidad y en un tránsito por el relato desde sus componentes narratológicos: espacio, tiempo, personajes, narradores y acontecimientos. En el tercer capítulo se reflexionará en torno al papel del lector/escucha del texto oral, otorgando valor a los elementos que entran en juego en esta relación narrativa, como también el rol que cumple el investigador.

La metáfora del vuelo nos sumerge en una atmósfera narrativa que implica a su vez una percepción insólita de la realidad: un doble incorpóreo que se escabulle a través de espejos o ventanas hacia otros mundos, que rebasan la lógica; mujeres que levantan el vuelo, como pájaros prodigiosos y conceden un mágico conocimiento; hombres que resultan transformados en gallos. Iniciamos este trayecto de interpretación con las palabras de Iván Thays (2004): “Líbrame Dios de saber y confiar. Que todas mis verdades sean verdades a medias y que todas mis certezas estén llenas de incertidumbres”.

De cómo se recogieron los relatos

La primera vez que supe de las voladoras fue hace cinco años, cuando conocí Mira. Como era tiempo de difuntos en el cementerio los familiares retocaban cruces, pintaban letras con esmero y retiraban el polvo de las tumbas. En Mira, el día de muertos se honra a la vida: los vivos se regalan entre sí “borreguitos de finados”, hechos en mazapán. Muy

cerca, en la cancha de pelota de guante, don Leovigildo Mafla, campeón de pelota, rimador de mil apodos, agricultor y custodio de las memorias de su pueblo, en aquella oportunidad recordó a las voladoras, entre las miradas atentas de todos quienes lo escuchábamos:

Yo he pasado buenos gustos y buenos placeres también, he dormido en buenas camas y en basureros también [*comenzó, entre las risas de los presentes*]... Uy, cuando yo era *guambra*¹, ahí sabían decir que hay voladoras. Ellas no hacían el mal. Sería el gusto de volar nomás...

Así desplegó sus palabras y desde entonces, la imagen de las voladoras se dibujó en mi imaginación. Años más tarde, regresé buscando nuevas pistas con el objeto de realizar el presente trabajo, que intenta recoger este relato e interpretarlo con herramientas etnográficas y literarias. Cuando encontré a mi narrador inicial, don Leovigildo, me dio la impresión de que el tiempo arrastraba ahora su memoria más hacia ríos interiores que hacia el exterior.

Como si no hubieran transcurrido los años, continúa: "...nos contaban los de mucho más antes que había voladoras. (*Calla*) Mira era 'asisitofs'... (*con la mano hace un gesto que sugiere que la ciudad podría caber en un puño*) ...casitas de paja nomás, no había ni de teja, unas cinco calles nomás había. Yo de eso sí me acuerdo, de toda esa gente que vivía, de toditos doy razón: desde la iglesia hasta que se terminaba la calle. Antes, cuando yo era de unos ocho años se oía de las voladoras, ahora ya tengo noventa y cinco y no he oído nada..." Cuando le pregunto por qué, él responde: "Ya Dios no les da licencia".

Junto a su voz se superponen ahora otras muchas, de más de una veintena de narradores a quienes busqué para descubrir el tejido invisible del relato. Fue entonces cuando tuve conocimiento del llamado "triángulo de brujas", es decir del triángulo

¹ *Guambra* o *wambra*, es una palabra quichua de uso común entre las personas indígenas y mestizas de la Sierra y el Oriente ecuatorianos. Significa "muchacho (a)" o "adolescente".

narrativo que une a Mira con Urcuquí y Pimampiro. Dirigí mis pasos también hacia esos otros dos pueblos y recogí rastros en caminos, umbrales y campos. En todos esos lugares, al escuchar la palabra “voladora” las personas detenían por segundos sus cuerpos, me examinaban con curiosidad o sonreían con mirada cómplice.

En Urcuquí, por ejemplo, cuentan que también se les conocía como “buitras”. Y dicen que, desde el lugar llamado “las Cuatro Esquinas”, ellas alzaban el vuelo. “Por eso le dicen los Cuatro Infiernos”, comentan cuatro ancianos entre risas. Y continúan: “Nosotros somos antiguos, pero no podemos atestiguar de manera propia, sino que solo nos contaban (*énfasis*), se puede decir los bisabuelos, que mucho antes ‘hacían de’ volar de aquí a Mira y de allá ‘vuelta’² dizque venían para acá (*risas*)... Una se llamaba Rosa, otra se llamaba Esther, otra se llamaba Amada... Eran de aquí y de allá. Los mayores han conversado...”

En Pimampiro, don Victoriano Montenegro, músico de cien años de edad, me muestra una fotografía antigua en donde hay más de ochenta personas. Dice: “de todos ellos ya solo quedo yo”. Aguza el oído cuando le pregunto sobre las voladoras. Después de guardar silencio declara:

Yo no les conocí, yo no vi, sino que oía nomás que hay estas mujeres que vuelan. Dizque levantaban el vuelo y se iban... En la hacienda de San Rafael dizque le habían cogido a una mujercita de aquí de Pimampiro, que había caído allá volando, una señora llamada Obdulia... En Mira si oí que ésa era la tierra de las brujas. Eso sí no sé, ¿cómo sería eso?, sería misterio, sería... ¿qué sería?, porque así, de la gente humana, no se ha sabido que alce el vuelo...

En estos testimonios reconocemos una fidelidad hacia la vida que disputa con el tiempo de los relojes y descubre el alma de las cosas. Así como en aquellos lugares narrativos en donde las personas hablan con los espíritus, contraen insomnios eternos o limpian el espanto con avemarías, en Mira, en Urcuquí y en Pimampiro se percibe una

² La palabra “vuelta” se utiliza para decir “nuevamente”.

realidad que en su aparente sencillez maravilla, en su laborioso quehacer susurra, en su silencio limpio e inquietante revela una conjunción de energías que permitiría que sucedan acontecimientos realmente mágicos. Perseguimos el recorrido de un relato que sin duda existe, tanto en ancianos como en niños, de una palabra en movimiento que resume la voz de un grupo humano y que a la vez es síntesis de su experiencia vital.

Con tal finalidad, el trabajo de campo incluyó cuatro viajes a Mira, uno a Pimampiro y uno a Urcuquí, en los cuales se aplicaron técnicas de investigación participativa, bitácoras, diario de campo, entrevistas individuales y colectivas. Este material fue grabado y posteriormente transcrito y sistematizado, al igual que la información bibliográfica.

Tomando en cuenta que el material de trabajo es oral fue importante poner atención en el registro de tal oralidad. En primer lugar, comprender que estamos poniendo en acción un juego de memoria que se activa desde el presente. Después, reconocer que el momento en el que se registra dicha información se la “interrumpe”, de alguna manera, al transcribirla al lenguaje escrito. Tercero, poner a prueba la creatividad frente a esta “interrupción” o “detenimiento”. ¿Cómo mantener en movimiento la palabra, en lugar de confinarla? Esto significa, asumir el riesgo de capturar con letras la ejecución sonora del lenguaje verbal y gestual.

Este proceso de recolección y registro de la oralidad me produjo muchos interrogantes como investigadora. Como apunta Civallero (2007), es necesario reconocer que la comunicación oral tiene sus normas, códigos y principios, totalmente diferentes a los de la cultura escrita. Sin embargo, precisamente el momento en el que las palabras han abandonado la boca y han sido dichas, dejando de existir sonoramente, es cuando se abre el abanico de posibilidades hacia la significación (Murillo, 1999).

Un tema de profunda importancia es identificar a los narradores de la memoria oral como “dueños de la palabra” y no como “informantes” de un mito o un cuento (Colombes, 1997). Para leer el relato advertimos la atmósfera narrativa que transmiten

estos narradores, tomando en cuenta que nuestra interpretación partirá de un “corpus” diferente, vinculando la narración con la mirada externa. Se trata de un dar y recibir, de un diálogo en el que, constantemente, se recrea. *Hic et nunc* se genera un nuevo conocer.

Para llevar a cabo el presente trabajo hacemos por tanto un ejercicio de transcripción/traducción que comprende un cambio y era justo precisarlo. Este cambio puede entenderse como “ruptura”, incluso como violencia hacia la palabra hablada, pero lo consideramos más bien una suerte de traducción a otro lenguaje, el escrito. Es también una provocación que nos arrastra a interpretar.

La indagación tuvo como elemento esencial el viaje. Es decir, la posibilidad de entrar al escenario del relato como se entra en las páginas de un libro, y hacer un pacto con él: ofrecer creer en su ficción, que se convierte de inmediato en lo real.

Capítulo I. Escenario del relato

Hay quienes dicen que en Mira uno puede extraviarse. Esto podría sorprender a los forasteros, pues es un pueblo pequeño, lo cual facilita la orientación en su interior. Se trata, cuentan, del *encantamiento* de la ciudad: en ciertas circunstancias sus calles se tornan laberínticas y sus límites resultan infranqueables incluso para quienes han crecido en el pueblo.

Al recorrer su trazado, en tiempo cotidiano y en tiempo festivo, se aprende a distinguir la voz de la ciudad. Desde la vía “Panamericana” hasta el cementerio, desde el estadio de pelota “de bámbaros” hasta el camino a Pueblo Viejo, caminar Mira es empezar a compartir su memoria. Cruzar palabras con sus habitantes es escuchar entonaciones, respuestas ingeniosas, es devolver miradas directas a los ojos, atentas, escudriñadoras y con frecuencia muy cordiales.

En época de fiestas se encuentran grupos de personas reunidos en cada esquina, se escuchan radios encendidas con cumbias, pasillos y sanjuanitos, risotadas, niños persiguiéndose, bailes y “bombas”³ en las calles, hombres con sus gallos bajo el brazo listos para la riña, aroma a “tardón”⁴ y el sonido ardiente de las ollas que humean en los puestos de comida, lunas amarillas suspendidas junto al parque central donde la neblina disipa el perfil de la iglesia. Suena entonces la banda de pueblo de Mira, famosa por su “marcha del castillo”, que es la historia sonora de las luces. Mientras la pirotecnia estalla se observan personajes en movimiento, dibujados con pólvora y custodiados por la música que hace justicia a las imágenes. Paralelamente, arde la chamiza que todo el pueblo ha arrastrado y brilla en una ciudad a oscuras.

³ Ritmo afrochoteño.

⁴ Licor característico de la ciudad de Mira preparado con puntas, naranja y azúcar.

Cuando la algarabía cesa, Mira adquiere otro tiempo: muda de piel. Cae la tarde y las sombras de los tejados aprisionan las calles, mientras las chacras parecerían expandirse y crecer. La ciudad toda es un observatorio natural: al estar enclavada en una pendiente se abre cardinalmente permitiendo que la vista alcance lejanías borrosas. Mira respira y la soledad del caminante escucha su secreto. Dice la ciudad que sus mujeres tienen el poder de volar. Mas, este relato que se deja conocer, construido con edades y voces, es a la vez un cuento hermético que guarda la comprensión del mundo en otras lógicas de tiempo y espacio.

Las magas emprendían el vuelo vestidas con túnicas blancas y enaguas ondulantes. Sus largas cabelleras se derramaban sobre sus hombros y flotaban cuando se suspendían en el aire. Tenían la facultad de tutelar las noticias desde cualquier lugar de manera inmediata, así como conjurar y maravillar a quienes tuvieran oportunidad de verlas.

Quienes narran sobre ellas dibujan la memoria mireña. Abren la puerta de una ciudad enigmática, sin luz eléctrica, invadida de silencios en los cuales podía escucharse mejor el crujir de los vestidos de las voladoras. Don Ángel Ruiz cuenta que antes “se acostumbraba salir todas las noches al portal de la casa, por eso había más oportunidades de verlas. En todas las casas había corredores en donde se reunía la familia y los amigos. No había luz, se aprovechaba las noches de luna para conversar”. En esta atmósfera palpita el relato de las voladoras.

1.1. Ubicación geográfica y tiempo histórico

Mira es la cabecera del cantón del mismo nombre en la provincia fronteriza del Carchi. Se ubica a 2400 msnm. En la actualidad, cuenta con un aproximado de tres mil habitantes. Tres de sus puntos cardinales están flanqueados por las quebradas de Cobos, la Chimba y de Pueblo Viejo, y al Norte las tierras de la antigua hacienda de San José. Para llegar a esta ciudad, desde Ibarra, se atraviesan tierras cálidas, pues la vía desciende hasta

el valle del Chota, pasando por Salinas y Mascarilla para luego ascender nuevamente hacia Mira y El Ángel. Además existe un camino de segundo orden que conecta a Mira con La Concepción, de población afroserrana. El cantón es diverso, cuenta también con una importante presencia de indígenas Awá.

Según Ulloa (1995), los primeros habitantes de la comunidad fueron producto de una raza especial que se formó por la mezcla de las culturas de los pastos, caranquis, cayapas, colorados y caras, de donde provendría la parcialidad de los “miras”⁵. Por su ubicación geográfica, Mira constituyó un centro estratégico para el comercio entre los pueblos de la costa, la sierra y el oriente. Antiguamente era “lugar de paso obligado entre la costa pacífica de Esmeraldas —punto a donde llegaban los barcos con mercancías y esclavos provenientes de Europa y de África— y el camino que seguía hasta Quito” (Fericgla, 1993: 254). Aunque de esta vía ya no queda rastro, Mira representó un punto de partida y retorno hacia varias direcciones, siendo una población que recibía a los viajeros.

Hace más de 450 años Mira se formó como parroquia con el nombre español de San Nicolás de la Purísima Concepción de Mira. Se llamaba *Chontahuasi*, voz quichua que significa Casa de Chonta. Antes se ubicaba en lo que ahora es Pueblo Viejo, a diez minutos de la ciudad actual. Cuentan las personas mayores que fue la patrona del pueblo, la Virgen de la Caridad, quien decidió el traslado de sus habitantes. Cuando los fieles se descuidaban, presurosa escapaba; más tarde la encontraban en el lugar donde ahora se erige su iglesia, desde 1576. Dicen que encontraban sus pies enlodados y su cabellera alborotada por los avatares del trayecto, de ahí su apodo afectuoso de “Chamizuda”⁶.

⁵ El trato sanguinario de los españoles hacia los indios produjo una gran ola emigratoria y una elevada tasa de mortalidad, llegando al punto de la desaparición total de la raza primitiva y pasando a convertirse el mestizo (indio-español) en el heredero de los escasos rasgos de la cultura aborigen (Ulloa, 1995).

⁶ Rosa Cecilia Ramírez (Mira, 2009), investigadora de las memorias de su pueblo, argumenta al respecto que ésa debió ser una estratagema de los españoles para usurpar las mejores tierras y dejar al resto del pueblo en “este cangahual entre dos quebradas”. Historias similares a la de la Virgen de la Caridad se encuentran en varios poblados del Ecuador, con respecto a sus santos patronos, como por ejemplo en Chilla, provincia de

Con la llegada de los españoles se implantó la dominación latifundista en toda la región. Haciendas, administradas por jesuitas, como Pueblo Viejo, Pisquer, Huaquer, Piquer, Puermal, El Hato, Santa Ana, La Portada y San José, son algunas de las que controlaron económicamente la zona. La forma de organización social del sistema de hacienda marcó la historia de Mira hasta 1938. La principal actividad productiva de sus habitantes ha sido la agricultura de maíz, fréjol, papas, habas, trigo, cebada, caña de azúcar, aguacate y otros árboles frutales, aunque también las mujeres se han dedicado al tejido de lana de borrego. Otra actividad extendida en el siglo XX, principalmente por parte de mujeres y niños, fue la producción de pólvora.

Uno de los hitos históricos de Mira es el de haber servido como observatorio astronómico en 1744. Los representantes de la Misión Geodésica se instalaron en la hacienda Pueblo Viejo. Otro momento crucial para los mireños se da en 1936, cuando se abre la carretera y un ramal para Mira. El 5 julio de 1949 representa una fecha fundamental, pues se parcela la primera hacienda del Ecuador en Mira, siendo presidente Galo Plaza⁷. Asimismo, en 1960 se reparte San José y de ahí en adelante continúan parcelándose las demás haciendas. En 1980 se lleva a cabo la cantonización de Mira, que, en orden, perteneció antes a Esmeraldas, Imbabura y a los cantones Tulcán, Montúfar y Espejo.

El Oro. Sin embargo, más allá de desgarrar el velo de esta historia, hay como percibir en la memoria de Mira los ecos del hecho narrativo de su Virgen Viajera.

⁷ “La situación económica era muy grave ya que las únicas fuentes de trabajo posibles eran las de recoger leña, sacar cabuya y trabajar en las haciendas como peones. Estas circunstancias obligaron a la población a organizarse para buscar su mejoramiento social y económico, habiéndose planteado como alternativas de solución las siguientes: expropiación de agua de riego de las haciendas de Pisquer y Huaquer y parcelación de la hacienda San Nicolás de Mira. (...) Lo más complicado fue reunir el dinero para abonar al dueño de las tierras, don Francisco Galárraga, por cuanto este pueblo era muy pobre. (...) El día que llegó el Consejo de Estado nos encontró a los parceleros posesionados en nuestros lotes y les manifestamos que primero entregaremos nuestras vidas antes que abandonar el terreno” (Padilla, 1999).

1.2. Triángulo de brujas

En los años setenta empiezan las mingas para conseguir la luz eléctrica en Mira. Las vías de comunicación eran escasas, se basaban en el telégrafo. Tanto en la memoria oral mireña como en material bibliográfico (Morales, 2004) existe el testimonio de un circuito de comunicación que componía un triángulo geográfico entre Mira, Urcuquí y Pimampiro⁸. En los tres pueblos se tiene referencias de las voladoras, que eran quienes se encargaban de transmitir las noticias prontamente a los habitantes, el mismo día o la misma noche.

La tradición dice que de una manera muy secreta existió el **correo de brujas**, que venía funcionando desde antes de establecerse la República del Ecuador, citemos uno de tantos casos, pues resultaría largo enumerar las múltiples acciones del correo que nos ocupa: ‘Al amanecer del 10 de julio de 1836, la población de Mira ya sabe que las milicias de Tulcán, Otavalo e Ibarra, derrotan a las fuerzas del coronel Facundo Maldonado, que invadiera por el Carchi contra el gobierno de Rocafuerte, inclusive ya se sabe de los paisanos caídos en combate. Muchos días pasarían para que se haga oficial el parte de la derrota’ (en: Ulloa, 1995, las negrillas son nuestras).

Resulta particular el hecho de que tanto en Mira como en Urcuquí y en Pimampiro existió una importante industria de pailas de bronce en los siglos XIX y XX (Marcelo Naranjo, comunicación personal, 2010). Las pailas de bronce, además de ser utilizadas en la tradición gastronómica de los pueblos⁹, siempre han estado asociadas con la experimentación alquímica. Esta práctica, que se ha caracterizado por su hermetismo en las diferentes culturas del mundo, ha explorado la combinación de elementos químicos, físicos, metalúrgicos, astrológicos, espirituales y artísticos. Por tal razón, en la cultura

⁸ Algunos autores, como Ulloa (1995), hablan de Caranquí en lugar de Pimampiro, ambos localizados en la provincia de Imbabura, al igual que Urcuquí. Estos tres pueblos rodean el valle del Chota formando un triángulo geográfico. A pesar de la distancia, desde cada uno de estos lugares pueden verse los otros dos.

⁹ En Mira, Urcuquí y Pimampiro, el *champús*, alimento festivo tradicional que se consume en época de Difuntos y Navidad, tiene que ser preparado en paila de bronce.

popular se ha vinculado a la alquimia con el ocultismo, la transmutación, la brujería y la “magia blanca”.

A través de la memoria oral podemos leer a Mira y a la gente que la habita. A partir de la singular característica de transportar noticias, observamos criterios acerca de la realidad, el tiempo y la espacialidad de los mireños. Por ejemplo, el rasgo que caracteriza a las voladoras, que señala que pueden viajar a lugares lejanos, incluso a otros continentes, pone al descubierto apropiaciones del espacio y del tiempo. Se evidencian relaciones y nociones acerca de lo local y lo global como vivencias narradas. Los viajes de las voladoras dotan de sentido no solo a los espacios propios sino también a los ajenos, de los que se tiene conocimiento a través del correo de brujas¹⁰.

Desde el punto de vista de la reconstrucción histórica existen sospechas acerca de que las voladoras pudieron ser brujas reales, que huyeron de la Inquisición en Europa en la época de la Colonia.

En el siglo XVII, cuando más arreciaron en España las actuaciones del tribunal católico de la Santa Inquisición y la Justicia Ordinaria, un grupo de brujas castellanas o extremeñas se trasladó —o fue trasladado forzosamente— a Ecuador. (...) Una vez en territorio ecuatoriano, este grupo hipotético de brujas buscó un lugar adecuado para establecerse y habiéndolo hallado en el lugar de la actual Mira, instalaron su residencia. Durante todos estos años han estado tradicionalmente al margen de sus vecinos más inmediatos, todos ellos quichuas o mestizos, y han mantenido como práctica habitual sus conocimientos y tradiciones brujeriles (Fericgla, 1993: 264,265).

Para confirmar o refutar tales hipótesis sería menester realizar estudios historiográficos que arrojen nuevos datos al respecto. El presente trabajo, interpretativo, aborda el relato desde su trayectoria literaria. Nuestra tarea es entender la existencia de las

¹⁰ En la actualidad es diferente pues existen nuevas tecnologías que permiten la comunicación, como los teléfonos, la televisión y el Internet. Por esto, en una entrevista, los mireños manifestaron que las brujas han desaparecido porque ya no son “necesarias”. En la comparsa de las fiestas de parroquialización del 2009, en un carro alegórico ilustró este testimonio: se podía observar las figuras de las mujeres voladoras VS las antenas parabólicas de Porta y Movistar.

voladoras al interior de criterios culturales acerca de la realidad y, principalmente, a partir de nociones de verosimilitud narrativa.

El relato oral de las voladoras va de la mano de una construcción colectiva del mundo. La comunidad mireña comparte un grupo de valores y un tejido en su memoria que admite, reproduce y transmite la historia de las voladoras. Tal como señala Escobar (2000), la reflexión en torno a lo imaginario provoca una duda sobre lo real que pone en entredicho los dos grandes anhelos del racionalismo occidental: la verdad —objetividad— y el sentido de la historia; es entonces cuando se vuelve imprescindible construir la realidad de lo imaginario.

En el presente trabajo el acento lo ponemos en los criterios de verdad, no en “la verdad”; el énfasis está en la verosimilitud del relato oral y colectivo de las voladoras. Vemos al texto móvil de las brujas como un haz de relaciones que vincula la oralidad de Mira con el espacio de “afuera”, con otros relatos extraordinarios del resto del mundo, con los modos de entender lo oral a partir de los diferentes contextos culturales.

Esta investigación no pretende, en ningún caso, fijar el sentido de la historia de las voladoras, todo lo contrario: procura comprender cómo el texto se multiplica según la mirada que lo lee.

A continuación, daremos cuenta de la oralidad en consonancia con el texto y nos introduciremos en el relato de las voladoras, desde sus elementos narrativos.

Capítulo II. Vuelos y prodigios

2.1. Oralidad y Texto

La oralidad agita la memoria. La precipita. El relato de las voladoras cobra vida en la voz colectiva del pueblo mireño y se arroja al vacío. Tanto quienes narran sobre ellas como quienes niegan su existencia “real” forman parte de una misma voz. Quien ha nacido en Mira ha estado acompañado, de cerca o de lejos, por esta resonancia narrativa. Aquí nadie es huérfano de su realidad oral, pues ésta se nutre de su reafirmación como de sus contradicciones, por esto, quien difiere participa también de la historia.

¿Qué significa existir o no en la realidad literaria? ¿Cuál es la “verdad” al interior de un discurso narrativo? ¿Por qué hablamos de “verosimilitud”, en lugar de “verdad”? ¿Cómo se lee un relato en permanente construcción? ¿Cuáles son las fórmulas narrativas de estos relatos? Estas son algunas de las preguntas que en un juego de búsqueda y encuentro guían el presente trabajo.

La realidad oral es inaprensible pero no frágil. Su reiteración en los diferentes pueblos del mundo ha mantenido y permite el arraigo de historias primigenias. En torno a ella ha gravitado la cultura. “La oralidad es fugacidad y permanencia. Es la conjunción entre lo inmediato y lo mediato, entre la memoria ancestral y la no memoria” (Murillo, 1999). La palabra ha sido y es una posibilidad de perdurabilidad y sobrevivencia.

Walter Ong (1996) diferencia entre oralidad “primaria” y “secundaria”. Con la primera da cuenta del inmenso mundo de las culturas orales que no han conocido la escritura. La segunda se relaciona con el mundo contemporáneo, es una oralidad que se desenvuelve junto al mundo de las letras y de las nuevas tecnologías. Ong señala que la escritura depende del sistema primario de la lengua hablada; destaca con prolijidad el sentido y la significación de la palabra en las culturas orales, un sentido que a quienes

nacimos bajo el designio de la cultura escrita nos cuesta alcanzar. Se trata de la infinita relación entre las palabras y las cosas, que nos revela que el pensamiento del ser es una representación de la realidad.

La complejidad gramatical de la oralidad, su espontaneidad e inmediatez, la capacidad de improvisación que se necesita mientras se la emite, su inestabilidad, su secuencialidad sonora, su dependencia del oyente, su riqueza y dinamismo, son algunas de sus principales características (Civallero, 2007). Pero además, la oralidad hace uso de un equipaje cultural manejado por narradores y receptores oriundos. Murillo (1999) llama “corpus” al conjunto de conocimientos, hábitos, tradiciones, representaciones, simbolismos, significaciones y lengua de un grupo social determinado. Es fundamental para el receptor foráneo recurrir de alguna manera a ese corpus para intentar comprenderla e interpretarla.

Tenemos claro que la oralidad renueva la realidad y que estamos frente a una narrativa en constante movimiento, pero ¿cómo aprender a leer su estructura? ¿Cómo hacer uso de las herramientas conceptuales y metodológicas sin caer en la trampa de la esquematización, sin clausurar la obra? Para la reflexión se vuelve necesario un ejercicio permanente de cercanía y distanciamiento con el relato, que siempre deje entreabierto la posibilidad de incertidumbre.

La tradición oral reproduce una representación colectiva del pasado, crea personajes con palabras pronunciadas pues “los personajes narrativos están hechos de lenguaje” (Corrales, 1998: 16). En este caso, su material es la enunciación, la voz, el sonido. Por esto, la expresión “literatura oral” se contradice en primera instancia¹¹, pues la “literatura” concierne a la palabra escrita. No obstante, yendo más allá del mero nominalismo, este término aparentemente impostado se puede comprender desde otros

¹¹ A Ong (1996) le parece obcecada esta categoría, él propone la expresión *verbal art forms* (artes verbales) como criterio unificador.

ángulos: desde una connotación artística, de una manera incluyente. “Al reafirmar el concepto de literatura oral queremos decir también que lo literario no debe ser definido por la letra, por la escritura, sino por el relato y el canto, por la expresión narrativa y poética en sí, al margen del sistema por el que se canaliza” (Colombres, 1997: 71).

Talvez convendría crear una nueva categoría para abordar las narrativas orales, que no restrinja su *literariedad* en relación con las letras. En el presente trabajo hablamos de “relatos orales” entendiéndolos desde su universo narrativo en movimiento. Cuando hacemos referencia al “texto”¹² lo comprendemos como un registro codificado que un grupo humano comparte, un tejido de signos que puede ser verbal o escrito¹³.

Ricoeur (2006), en su reflexión dialéctica entre el explicar y el comprender, afirma que “el texto es un discurso fijado por la escritura”. Da cuenta de la escritura como un habla fijada y del texto como un discurso fijado por ella. Refiere que el análisis que examina las estructuras de los relatos explica, mas no interpreta. Explicar, dice Ricoeur, sería extraer la estructura, mientras que interpretar implicaría tomar el camino del pensamiento abierto por el texto. Así se integran las dos maneras de acceder al texto, en un arco hermenéutico de recuperación del sentido.

El acercamiento que hacemos al texto de las voladoras, que en el proceso del presente trabajo es oralidad y letra, es desde el camino inagotable de la lectura, como la

¹² Texto (*textum*) viene de tejer y “guarda más relación con los mecanismos de la oralidad que con los grafismos de la escritura. El discurso oral ha sido considerado por muchas culturas como un tejido que se trama, o como algo que se cose” (Colombres, 1997: 71). La expresión “texto cultural”, acuñada por Walter Mignolo (2006), alude a un tejido de palabras no necesariamente fijadas por la escritura. Para entrar en la obra el texto se puede abordar desde diversas isotopías. Él propone una lectura hermenéutica pluritópica.

¹³ Arnold y Yapita (1999), a propósito de su estudio sobre las canciones a los animales ejecutadas por las mujeres pastoras en la comunidad de Qaqachaka, en el altiplano boliviano, sostienen que las narrativas orales andinas poseen una capacidad ‘multimodal’ que contrasta con la lógica ‘monolineal’ del pensamiento occidental y está basado, según los investigadores, en la actividad de tejer. “El medio por excelencia para desarrollar el pensamiento abstracto [en el mundo andino] es el tejido, en el cual la relación entre la parte y la totalidad tienen una expresión significativa, a la vez textual, táctil, espacial y visual, dentro de sus muchos otros aspectos estéticos, étnicos, ecológicos, etc., que se encajonan ahí también” (Ibíd.: 245). Así, la complejidad del mundo andino, oral y textil en su fundamento, escapa a la capacidad expresiva de la escritura, lo cual explica de cierta manera el silencio y la ignorancia que se ha mantenido tradicionalmente en occidente frente a esa cosmovisión.

propone Ricoeur: no como un lugar al que se llega, sino como un ámbito que se atraviesa. Entendemos al relato, al Otro —sus narradores— y a la realidad social como un texto.

La distinción que hace Barthes (1994) entre obra y Texto, entendiendo a la primera como la representante del signo y el significado y al segundo en el campo del significante, nos resulta reveladora. “El Texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en el estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la *travesía* (...), es lo que llega hasta los límites de las reglas de la enunciación” (en Colombres, 1997: 75), el Texto, según esta perspectiva, cruza la obra, ella es solo un fragmento de sustancia¹⁴.

“No hay texto fijo, ni susceptible de ser fijado. Lo que hay son textos perpetuos: su fijeza —y su riqueza— radica en la movilidad. Sólo que su movilidad es, inversamente, fijeza: un mismo texto que se multiplica, según la mirada que lo lee y el instante en que lo lee” (Sucre, 1982: 35). Aunque Sucre alude al texto escrito, recogemos sus palabras para entender el relato que nos ocupa. Observamos dispositivos narrativos que estructuran el relato de las voladoras, elementos que se mantienen a lo largo del tiempo, sin embargo, es a través de la movilidad que se abre la posibilidad de interpretar y recrear tales elementos. Este movimiento se evidencia en el momento de la recepción narrativa, cuando entran en confrontación los “horizontes de sentido” que señala Ricoeur, cuando narrador y escucha se dan encuentro en el mundo que despliega el relato.

2.1.1. Narrativas orales

Los relatos populares son testimonio vivo de la percepción del mundo del grupo humano que los narra. Atender a ellos implica un juego de intercambio, interpretación y respuestas, por parte del receptor. Para entenderlos de mejor manera distinguimos entre

¹⁴ Aquí Barthes (1994) recuerda a Lacan cuando éste diferencia a la realidad como lo que se muestra y lo “real” lo que se demuestra. Equipara a la obra con la realidad, lo que se aprehende con los sentidos y al Texto con lo “real”, lo que se sostiene en el lenguaje.

mito, leyenda y cuento, haciendo uso de una codificación que se utiliza en diversas culturas del mundo.

Los **mitos** son relatos sagrados considerados verdades primordiales, su profundo simbolismo alude al eterno retorno, al origen, los criterios de verdad y los arquetipos de un grupo cultural¹⁵. Las **leyendas**, tienen en muchos casos referencias históricas paradigmáticas que se entrelazan con hechos ficticios, pero más que la demostración de su “fidelidad” con los hechos, su importancia radica en el significado de las mismas para su comunidad. Mientras el mito “tiende a definir un universo coherente, la leyenda toca aspectos aislados, como si fuera el remanente de un sistema simbólico desaparecido” (Colombres, 1997: 215). Por su parte, los **cuentos** se consideran por completo ficticios: reflejan la realidad pero su territorio es el de la fantasía.

El grado de veracidad que se atribuye a un relato sirve para determinar su naturaleza. Si es tenido como una verdad que no admite réplica ni duda, estaremos en el terreno del mito. Si el relato no es presentado como una verdad apodíctica sino como algo probablemente cierto, se estará en el ámbito propio de la leyenda. Si se piensa que el relato es probablemente incierto, estaremos en esa zona en la que la leyenda empieza a desnaturalizarse, derivando hacia el espacio profano del cuento. Si el relato no es considerado cierto, estaremos ya en el campo de la más pura ficción (Ibíd.: 226).

En relación con la sacralidad del mito, tanto la leyenda como el cuento son expresiones profanas, sin embargo, no se puede perder de vista que estas tres manifestaciones narrativas están vinculadas al interior de una sociedad humana y que, en su devenir histórico, simbólico y cultural, un cuento puede llegar a convertirse en mito y viceversa.

¹⁵ En su análisis estructuralista de mitos en América del Sur, Lévi-Strauss (2002) distingue entre: a) mitos de emergencia y origen, comunes a toda la población; b) mitos de migración, diferencia entre clanes; y c) cuentos locales. Destaca que, ya que el mito se piensa a sí mismo a través de las personas y éstas se piensan a través del mito, las representaciones se transforman en realidades.

El relato de las voladoras de Mira se sitúa en un espacio enigmático, entre el cuento y la leyenda. No calza en ninguna de las dos categorías porque su protagonista, a diferencia de otros personajes de la tradición oral mireña como el Duende, el Guagua Auca, la Viuda, el “Carbunco” o los “Cagones”¹⁶, posee un rasgo muy particular: es considerada real. No se trata de un ser sobrenatural, del más allá, un fantasma o un demonio, las voladoras son habitantes del pueblo y tanto es así que, quienes dan referencia sobre ellas, las señalan con nombre y apellido.

Los personajes fantásticos de la tradición oral, además de su prioritario derroche poético y narrativo, cumplen una función cohesionadora que es advertencia mágica e incluso amonestación. Su presencia en el imaginario colectivo entraña valores, normas de conducta, tabúes y sanciones sociales que se ajustan a su trama cultural. El caso de las voladoras es distinto pues, si bien su aparición causa sobresalto, se las considera personas y no personajes, y además son apreciadas por la comunidad, como veremos más adelante.

¿Es una ficción plagada de realidad o es una realidad que se ha convertido en ficción? Asistimos a la narración de una leyenda-cuento que, por parte de la mayoría, se admite como una realidad. También hay aquellos que declaran con severidad que se trata de una “mentira”; tienen conocimiento de la historia y la relatan, aunque siempre manifestando: “pero no es verdad, es un invento”, como si la “ausencia de realidad” fuese

¹⁶ El **Duende** es el personaje mítico por excelencia de la zona andina ecuatoriana. Se lo describe como un hombre pequeño con un gran sombrero de ala ancha, travieso e intimidante, que persigue a las jóvenes de ojos grandes y cabello largo, puede ser también un demonio maligno que aparece en los sueños de las personas. Quienes bajo su maleficio resultan “enduendados” empiezan a comer estiércol en lugar de comida. El **Guagua Auca** es el espíritu de un niño que ha muerto sin ser bautizado o por aborto de la madre y por tal razón vaga adoptando la forma de un bebé. “Llora a la vera de los caminos. Habla precozmente, tiene cuatro dientes enormes que se entrelazan y huele a azufre quemado” (Yépez Pazos, 1966: 72). La **Viuda** se presenta ante los hombres borrachos como una mujer encantadora, de largo vestido negro, y los persuade a seguirla, llevándolos hasta las quebradas en donde muestra su verdadera faz, que es la de la muerte. El **Carbunco** es un perro fantástico que aloja un diamante en su frente, “dicen que cuando se mira al carbunco la persona debe llenar su espíritu de fortaleza hasta lanzarse al animal y desprenderle la luz” (Ramírez, 2008: 44), después de arrebatado el tesoro, el animal vuelve para recuperarlo y a cambio concede un deseo a quien lo despojó. Los “**Cagones**” o “Gagones” son seres con apariencia canina que personifican a los compadres cuando éstos mantienen relaciones amorosas, consideradas incestuosas.

una debilidad en una narración¹⁷. Además, las influencias ideológicas actuales que invalidan este tipo de relatos obligan a negarlos. Es aquí en donde chocan las fronteras de la verdad y la verosimilitud.

Cuando aludimos a la concepción de lo real dentro de una “realidad-ficción”, estamos prestando atención al entorno en el que habita el personaje de la voladora. Distinguimos los criterios de verdad que se manejan tácitamente en Mira, sin embargo, aunque nos resultan de profunda importancia para comprender el escenario del relato, para nuestra tarea de desentrañarlos, es la verosimilitud del personaje la que nos incumbe. Es decir, cuán cierta resulta su *existencia narrativa*.

Con respecto a los criterios de realidad, tomando el ejemplo de las comunidades indígenas norteamericanas, Colombres (1997: 223) observa que “no deja de resultar curioso que los relatos de ciertos hechos efectivamente acaecidos sean considerados falsos, mientras que los del mundo mítico se tengan por verdaderos, como si una poderosa intuición les advirtiera que la realidad pasa más por el orden simbólico que por el fenoménico”.

El relato de las voladoras podría inscribirse en el mundo de la ficción o en la realidad para quienes lo cuentan, pero, siguiendo el ejemplo, una realidad más simbólica/metafórica que fenoménica/empírica. Finalmente, la realidad, esto que tomamos tan en serio, ¿no es acaso una construcción? Barthes (en Colombres, 1997: 229) lo expresa con precisión: “la ‘realidad’ de una secuencia no está en la sucesión ‘natural’ de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple”. He aquí nuestra noción de verosimilitud.

¹⁷ La comunidad de los Tobas (etnia pámpida guaycurú del Gran Chaco) se refiere a los mitos sagrados como “historias de endeveras” y a los cuentos como “historias de jugando” (Colombres, 1997). Aquí podemos observar una síntesis de su pensamiento que, para abordar la memoria oral, no parte de la dicotomía verdad-mentira, sino verdad-juego.

Según los criterios de realidad, se podría identificar tres tipos de relatos: aquellos en donde todos sus elementos se consideran reales; aquellos contruidos sobre modelos reales pero que, en algún punto de la narración resultan atravesados por lo maravilloso o sobrenatural; y, aquellos que se estructuran sobre lo fantástico, apelando a pocos modelos de la realidad, como en el caso de los cuentos maravillosos o los mitos (Colombres, 1997).

Situamos a las voladoras en el mundo de la conjetura. En el contenido real del relato irrumpe lo insólito. Son personas de carne y hueso que se han convertido en personajes maravillosos: son mujeres que vuelan. Pero sobre todo, son personajes maravillosos que se han desprendido de su nombre original, de su común identidad —que se usa tal vez como estrategia para dar fe de su existencia “real”— para habitar el territorio de la ficción.

Entendiendo lo maravilloso desde lo extraordinario hasta lo monstruoso y terrible, sin duda encontramos en nuestra diaria e inmediata realidad (mireña, ecuatoriana, latinoamericana) un sinnúmero de relatos sorprendentes. Al acontecer narrativo de esta cotidianidad insólita y latente, Carpentier (1981) lo inscribe dentro de lo “real maravilloso”.

Nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América. Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo—, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos (...). Nuestra historia nos presenta cada día insólitos acontecimientos (Carpentier, 1981: 132, 135).

El relato de las voladoras centellea luz y proyecta sombras, entre la sencillez de las paisanas, el portento de las hadas y el misterio de las brujas, forma parte de lo real maravilloso¹⁸. Según Colombres (1997), los cuentos de hadas en Europa cubrieron el

¹⁸ Para ilustrar el sentido de lo maravilloso, Carpentier (1981) cita a Perrault, quien al referirse a las hadas, dice que éstas, lo mismo pueden lanzar diamantes por la boca cuando están de buen humor, que emitir reptiles, culebras, serpientes y sapos cuando se enfurecen.

vacío dejado por la muerte de antiguas mitologías, recreando experiencias y situaciones arquetípicas a través de las cuales los niños y los adultos pudieran identificarse. Tal huída de la razón, que surtía un efecto de retorno al tiempo en que se compartía el mundo con los dioses y los animales dialogaban con los héroes, resultaría un “afán de regreso a una magia en la que buena parte de América aún vive inmersa, sin necesidad, por lo tanto, de recurrir a sucedáneos, a reconstrucciones” (Ibíd.: 221).

En nuestra búsqueda de enfrentar el adentro y el afuera del relato, contraponemos al escenario real maravilloso el estudio de la estructura mínima del cuento. Los formalistas rusos (Shklovsky, Propp, Tomashevski, Greimas, entre otros) se dieron a la celosa tarea de escrutar las obras literarias, examinar su funcionamiento interno, formular una taxonomía y así alcanzar una comprensión de la obra desde su propiedad esencial: la *literariedad*. Aunque no podemos determinar que el relato de las voladoras se pueda definir como cuento, nos resulta profundamente esclarecedor el estudio narratológico del formalismo ruso.

A finales de los años veinte, Propp escoge cientos de cuentos populares maravillosos y se dedica con rigor a buscar su estructura hasta volverlos una suerte de fórmulas químicas. De esta manera, crea una verdadera *Morfología del cuento*. Encuentra siete tipos de personajes y pone su mayor énfasis en las funciones que desarrollan, que ordena en 31 posibilidades. Las funciones representarían los valores permanentes del cuento (Propp, 1985). Según esta propuesta metodológica, que influye en muchos pensadores de la época (Barthes, Lévi-Strauss, Todorov, Eliade), la estructura del cuento tiene una lógica lineal y cronológica. Posteriormente surge la pregunta de ¿cuál es el tiempo del pensamiento mítico? ¿Podría tratarse de un tiempo de permanencia?

En el auge de estas indagaciones, métodos y reflexiones, Barthes distingue tres niveles de descripción en la obra narrativa: “el nivel de las *funciones* (en el sentido de función que dan Propp y Bremont, o sea, como unidad narrativa mínima), el nivel de las

acciones (en el sentido que la palabra ‘acción’ tiene para Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que sería, en líneas generales, lo que Todorov entiende como nivel del ‘discurso’)” (en Colombres, 1997: 223).

Tras la pista de los niveles a los que alude Barthes (funciones, acciones y narración), en el relato de las voladoras distinguiremos a continuación su estructura y los elementos narrativos que intervienen en ella.

2.2. El relato de las voladoras de Mira

Nos referimos en singular al relato de las voladoras, entendiéndolo como una unidad compuesta por una pluralidad de narraciones. Enumeramos los elementos constantes del relato que se mantienen gracias a la memoria oral y, seguidamente, observaremos las diversas recreaciones y transformaciones narrativas que encuentran su espacio propicio en el mundo que abre la oralidad.

- El narrador o narradora es siempre una persona que ha visto a una voladora o que ha escuchado de alguien que la vio.
- La experiencia es inquietante para quien la observa (narrador/espectador).
- Invariablemente, la voladora es una mujer, soltera o casada.
- La mayor parte de veces aparece de forma individual.
- Alza el vuelo desde su propio tejado, pues es moradora del pueblo.
- Para volar, frota ungüentos en sus axilas.
- Antes de levantar el vuelo pronuncia la siguiente frase, que hace las veces de fórmula mágica: “De villa en villa (o “de viga en viga”), sin Dios ni Santa María”.
- La voladora suele ser joven y alta, su apariencia es hermosa, viste una túnica y enaguas blancas y lleva sus largos cabellos sueltos.
- Para volar se suspende en el aire con sus brazos abiertos. No usa escoba ni bastón.

- Quien la divisa tiene la costumbre de arrojarse al suelo, bocabajo, abriendo los brazos en forma de cruz. El objeto de esta acción es “hacer caer” a la voladora para reconocerla. Algunas personas añaden que es necesario poner un sombrero o un par de tijeras abiertas sobre el piso.
- La voladora que “cayó” retorna al día siguiente, a la casa de quien la vio, a pedir sal. Esa es la señal inequívoca para identificarla.
- Su principal función es la de transportar noticias.
- No se les atribuye maleficios.
- Aunque existen referencias de posibles aquelarres, quienes narran asumen que las mujeres que vuelan profesan el catolicismo por el hecho de pertenecer al pueblo. Otros, simplemente, dicen que la religión nunca ha interferido. En la mayoría de los casos no se relaciona el tema de la religión con las voladoras.
- En Urcuquí y en Pueblo Viejo (el antiguo Mira) se refiere acerca del poder de las voladoras para convertir a los hombres en gallos.
- Existen muy pocas versiones acerca de la magia amatoria practicada por las voladoras.

En el relato ubicamos tres temas centrales relacionados directamente con el personaje de la voladora. Primero, el acto de vuelo, segundo, el tema de su “doble identidad” —que involucra la participación directa del segundo personaje del relato, la persona que descubre el prodigio y que interpela el temor de la voladora de ser reconocida—, y tercero, su principal función de transportar noticias.

Enseguida, partiendo de las pistas estructurales nombradas y tomando en cuenta los temas centrales ubicados, abordaremos los elementos constitutivos del relato: espacio, tiempo, personajes, narradores y acontecimientos.

2.2.1. Espacio y tiempo

Una de las partes esenciales del relato es el lugar narrativo en donde se desarrolla la acción. En la oralidad resulta definitorio el entorno geográfico y cultural desde el cual surge el relato —éste no puede aislarse de su narrador, que es portavoz de una memoria oral colectiva, como hemos visto—, por tal razón, es necesario ocuparse del espacio en el que suceden los acontecimientos narrativos como también del espacio desde donde se cuentan. El primero resulta de una percepción creativa, imaginaria, representativa y simbólica que se tiene del segundo¹⁹.

En relación con el lugar literario y guiándonos por la clasificación de la geografía imaginaria que propone Colombres (1997), identificamos tres espacios para el relato: el socializado, en el que se desenvuelve la vida cotidiana; el desconocido, donde todo puede ocurrir; y el mítico, que puede relacionarse directamente con un entorno natural real cuando éste es sacralizado por la comunidad.

El espacio desconocido, que se rige por otras leyes, resultaría el más propicio para el relato de las voladoras “por el aura de misterio que lo signa, aunque el espacio socializado puede ser también invadido por fuerzas extrañas, especialmente durante la noche” (Ibíd.: 227). Se trata de una propuesta espacial que involucra directamente el tipo de sucesos que se desarrollan en un relato.

En cuanto al entorno físico desde donde se narra, lo hemos descrito en páginas anteriores, se trata de un espacio en donde conviven recíprocamente lo urbano y lo rural, lo insólito y lo cotidiano. Al interior de Mira, a diferencia de “las Cuatro Esquinas” de Urcuquí, no hay un único lugar determinado en donde se atestigüe que las mujeres alzaban

¹⁹ Es diferente cuando, como en este caso, el relato oral es transmitido por escrito, pues se pierde el referente espacial, el “estar ahí”. Al respecto, Lienhard (1997: 12) afirma que no se puede confundir la “transcripción de una *performance* oral (...) con su realidad concreta y corpórea, de la cual forman parte —además del texto “escrito” por sus actores— el tiempo, el espacio y el auditorio (en rigor, la oralidad plena sólo se puede *vivir...*)”.

el vuelo. Es el pueblo entero el que respira la huella de la voladora. Son los sembríos y los tejados los que guardan el secreto.

Rosa Cecilia Ramírez, quien ha realizado un importante compendio de las tradiciones y memorias de Mira²⁰, cuenta que de niña escuchó brevemente cómo una madre enseñaba a sus hijas a volar. Esto es algo que podía suceder en su pueblo, es decir que, si bien le causó sorpresa no le resultaba inverosímil. Observamos que el espacio que permite la existencia del relato se urde con el repertorio de experiencias y testimonios de los habitantes de Mira, quienes, a su vez, resultan lectores “ejercitados” para la comprensión de lo extraordinario.

También el tiempo que compone el relato oral de las voladoras se origina desde el espacio donde se narra. “Es consustancial a los acontecimientos el *durar*: los acontecimientos necesitan un tiempo para realmente acontecer” (Corrales, 1998: 46). Las imágenes se sugieren bajo un orden temporal que se extiende o se concentra, trastornando la linealidad de lo “real”. Se trata de una manipulación poética del tiempo que hace uso de predicciones, evocaciones, elipsis y pausas para crear secuencias y escenas narrativas.

Para describir las diferencias entre el tiempo real y el tiempo narrativo, Corrales señala que “en la vida *real*, las cosas pasan unas después de otras, y no hay quien pueda cambiar el curso del tiempo (...) y este decurso lineal e irreversible del acontecer, nadie lo puede cambiar. El tiempo de los seres humanos —nuestro tiempo, el tiempo de nuestra vida—, es, lamentablemente, irreversible” (Ibíd.: 13). Mientras tanto, la temporalidad literaria, invento humano, resulta de un juego creativo infinito.

En la oralidad encontramos que estos tiempos, el real y el narrativo, pueden conciliarse asombrosamente. La lógica que considera el tiempo como algo exterior al

²⁰ Rosa Cecilia Ramírez trabaja como docente en una escuela de Mira, pero además es, por vocación, una apasionada investigadora de las tradiciones de su pueblo. Su libro *Memorias de Mira* (2008) comprende una adaptación literaria de su autoría sobre las voladoras, escrita a partir de testimonios orales. Ella comenta que, luego de la publicación del libro, muchas personas se acercaron para “agregar” datos que le faltaban, y así seguir nutriendo la historia.

sujeto —en el sentido de posesión, ganancia o pérdida— se confronta con la alianza de tiempos que permite la oralidad. Ocurre un acuerdo tácito en el que se “arriesga” y se altera narrativamente la temporalidad “real”. Bourdieu (1999: 275) afirma que “la práctica no está *en* el tiempo, sino que *hace* el tiempo (el tiempo propiamente humano, por oposición al tiempo biológico o astrológico)”. Al relatar sobre las voladoras se está recreando inagotablemente tal tiempo. Al reiterar, transmitir y reinventar la memoria oral se está reinventando también el tiempo de lo real.

Mi abuelita nos contaba, cuando nosotras éramos niñas, hemos de haber tenido unos diez o doce años: ‘esa también dicen que vuela’. En esa época todavía habían las mayores, y decían: ‘ésta es nieta mía, mi parienta, y ésta también [son voladoras]’, sabía decir mi abuelita junto con una señora mayorcita... (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

En el relato de las voladoras, mayormente, encontramos formas verbales personales en pretérito imperfecto indicativo (volaban) y pretérito pluscuamperfecto (sabían²¹ volar) intercaladas con el tiempo presente, como en el siguiente ejemplo: “**Había** épocas, en el mes de mayo, en la fiesta de las cruces, por ahí es oportuno para verles a ellas, lo mismo en las noches de luna” (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

También percibimos un tiempo “indefinido” (podría ser antiguo o reciente) cuando, en ocasiones, la narración sobre las voladoras abrevia los acontecimientos, los resume en una o dos imágenes que proyectan el antes y el después. Nos cuentan, por ejemplo, de “una vecina” que iba caminando por una calle al caer de la tarde cuando, de súbito, ve perfilada en el piso la sombra de una voladora, erguida sobre el tejado, con los brazos abiertos y su túnica ondulando. De inmediato, voltea a mirar y ya no está. He aquí, además

²¹ En la forma de hablar de Mira se observa el común ecuatorianismo que usa indistintamente el verbo “saber” para expresar “saber” o “soler”.

de una metáfora del Doble²², un *staccato* narrativo que enmudece y planta el enigma. En este bosquejo se condensa el relato.

Según la antigüedad del relato, el tiempo puede comprenderse como mítico, antiguo, contemporáneo o atemporal. Como hemos visto, el mito permite una comprensión del mundo en otras lógicas de tiempo y espacio. Mientras más cercana al presente sea la historia, el tiempo se relacionará mayormente con hechos cercanos, fechas de calendario, hitos y referencias cotidianas. Sin embargo, esto no quiere decir que el tiempo sea necesariamente lineal o cronológico.

Al interior de los relatos se observan muchas contingencias temporales: los tiempos pueden superponerse, detenerse o girar elípticamente. Cuando un narrador oral revive el relato de las voladoras, aunque la mayoría de veces utiliza un verbo en pretérito, crea sorprendentemente una atmósfera de *presente*. Voltea a mirar o apunta con su dedo, como si los acontecimientos fueran recientes y se pudieran tocar.

Mi hermano José Miguel y el Manuel una temporada habían sembrado caña en el terreno de San Marcos. Se van llevando el agua del terreno de acá arriba de La Chimba, van, la dejan entablado y se vienen. Llegan éstos a la merienda y mi papá pregunta: ‘¿y el agua a quién dejaron? Merienden mis bonitos y se me largan’. Ya habían ajustado la puerta [pero tuvieron que regresar al campo]. Llegan allá y dice el Manuel: ‘Don Germán Daza tiene caña criolla, chupemos unas dos’, rompen dos cañas, ‘Toma vos una y yo otra’. Estaban chupando las cañas cuando dizque sienten un ruido, ‘¿qué será?’ y **ahí las ven, dos, bajito nomás las vieron, dos voladoras, pasaron para Ibarra**. Esto les había pasado a mis hermanos, ellos viendo lo que ya pasó pues sonando, dizque bramaba el vestido, bramaba feo el vestido, como si fuera un huracán. El uno dizque le dice: ‘ve, oye, ¿no decían que es de acostarse en cruz para hacerle caer?’. ‘Pero ya se *fuefs*’. ‘Quizá vuelva *breve*’ (Jorge Reina, Mira, 2009)²³.

²² Lecouteux (1999) trata a fondo el tema del Doble inmaterial que cada persona posee y que se encuentra en gran número de concepciones arcaicas. Repararnos especialmente en este concepto en relación con las voladoras pues juega un papel importante con respecto a lo que podríamos interpretar como sus posibles viajes extáticos. Sobre el tema de la sombra de la voladora volveremos más adelante.

²³ De aquí en adelante resaltaremos en cursivas las palabras propias del habla de la sierra andina, principalmente del norte ecuatoriano, como en este caso: la terminación “f” o “fs” al final de ciertos verbos, para acentuarlos. La palabra “breve” se usa como sinónimo de “pronto”.

Con su palabra y su ademán corporal los narradores rebasan los límites del tiempo cronológico del relato que, por otra parte, dado su entorno, trama y contenido, obedece a lo que podríamos llamar un tiempo de narración “nocturno”. Antiguamente —y aún ahora—, las familias, los vecinos y amigos se reunían en la tarde y noche a conversar y contar historias en la cocina, junto al fuego o en los “corredores” de las casas²⁴.

Como no había luz, a las seis de la tarde los *guaguas*²⁵ siempre nos sentábamos con los mayores a oír, a saber, lo que hay, lo que pasa. ¡Y los miedos que nos hacían tener! Por eso, a las siete de la noche estábamos ya todos encerrados, como no había luz, ¡todos encerrados! ¿No ve²⁶ que nos contaban los cuentos, los ‘cachos’ miedosos...? Uuuh ¡volábamos! (*risas*) (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

El elemento esencial de la tradición oral es su poder convocante, crea un tiempo narrativo que es compartido por todos los presentes. Pero más allá de la hora de narración, aún a plena luz del día, el relato conduce al tiempo nocturno. Su personaje principal pertenece a las sombras: “la bruja tiene sus horas de dominio, que son las de la noche” (Caro Baroja, 1968: 286). Las personas en Mira afirman que las voladoras “sólo aparecen en la noche, nunca en el día”.

²⁴ Por “corredores”, en el Carchi, se entiende tanto los zaguanes como un espacio de recibimiento que se construía en las entradas de las casas. Se trata de un lugar abierto, con bancas de adobe, destinado a la reunión. Este vínculo arquitectónico habla de una vida más colectiva, más “hacia fuera”, hacia la comunidad. Mientras la televisión sumerge, atrae la vida hacia el espacio de la alcoba, los “corredores” relacionaban a las personas con el devenir cotidiano, manteniendo vigentes las redes sociales de comunicación local. El contraste resulta mayor si lo confrontamos con la realidad urbana, en donde se evidencia un profundo sentimiento de inseguridad, basado tanto en peligros reales, como en imaginarios de riesgo y zozobra que infunden miedo colectivo. En lugar de un acercamiento, existe un temor al otro. Martín Barbero (2003) señala que estos miedos, propagados por los medios de comunicación acarrear la pérdida de la memoria y los referentes en los cuales anclar las identidades. En Mira, en Urcuquí y en Pimampiro, ámbitos urbanos, se vive aún una realidad en la que no existe el temor colectivo que se percibe en las ciudades y que obliga a los individuos a “sitiarse” entre rejas, cerrojos y alarmas.

²⁵ *Guagua* o *wawa*, es una palabra quichua de uso común entre las personas indígenas y mestizas de la Sierra y el Oriente ecuatorianos. Significa “niño (a)”.

²⁶ En el Ecuador y, principalmente, en los pueblos andinos se utiliza el término “¿no ve...?” para reafirmar una frase. Se plantea un interrogante al receptor y, al mismo tiempo, se lo increpa con respecto a “no ver”, en el sentido de “no caer cuenta”. Este es un ejemplo significativo de las fórmulas narrativas de la oralidad que, en este caso, visibiliza las imágenes relatadas y recurre a la pregunta como vía de enlace directo con la atención y validación del oyente.

Ahora todo es tecnología, ya no se sale mucho de las casas. Antes se salía las noches al portal de la casa, por eso había más oportunidades de verlas [a las voladoras]. En todas las casas había antes corredores, no había luz, la gente aprovechaba las noches de luna para conversar (...). Sólo de noche asoman las voladoras, como los vampiros” (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

La gente se sentaba a conversar, a observar, a acompañar silencios o simplemente a esperar. También se invitaba al peregrino a tomar asiento. Definitivamente los minutos transcurren de otra manera en los “corredores”. Para escuchar los relatos de las voladoras hay que amortiguar el paso urbano e internarse en su tiempo narrativo. Estos relatos corresponden a un tiempo y a un espacio, se expresan, como vemos, en un escenario definido y a su vez, recrean un nuevo tiempo: el que atraviesa distancias con el vuelo prodigioso, como veremos a continuación, al descubrir a la voladora como personaje.

2.2.2. Personajes

Los personajes que integran un relato pueden ser humanos y dioses, sólo humanos, sólo dioses, humanos y seres sobrenaturales o maravillosos, humanos y animales o sólo animales. En el caso del relato de las voladoras encontramos personajes humanos que descubren (o se transforman en) seres maravillosos en un tiempo insólito y en un espacio que da lugar a lo desconocido.

Según Propp (1985), los personajes narrativos se dividen en esferas de acción según la función que cumplen en el argumento de la obra (héroe, bien amado o deseado, donante o proveedor, mandador, ayudante o auxiliar, villano o agresor, traidor o falso héroe). Por su parte, Greimas (1990) propone la categoría de “actante”, haciendo alusión a un ente ficticio realizador de acciones, cuya funcionalidad se relaciona con la repercusión de dichos actos. Identifica a los actantes distinguiendo entre sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente.

Para descubrir la función de los personajes Propp y Greimas se preguntan: ¿qué hacen? Y, ciertamente, podríamos responder que las voladoras vuelan y que quienes las divisan intentan detenerlas en su objetivo. ¿Cómo entender estas acciones desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la trama narrativa? A continuación haremos una disociación entre la voladora, entendida como la heroína o protagonista y el personaje que la descubre, como el actante, espectador y relator.

2.2.2.1. La voladora

El espejo refleja las dos caras de la bruja: por un lado la imagen de un ser abominable e intimidante y, por otro, de belleza enigmática y profunda. La voladora es un personaje que combina las características de la bruja, el hada y la maga. Es temida y admirada. Para intuirlo es preciso seguir las huellas de las mujeres de poder.

En muchos tiempos y espacios de la historia del mundo, las mujeres que han ejercido el papel de curanderas han sido catalogadas como “brujas”, ponderativa o despectivamente. Una de las raíces de esta palabra viene del inglés antiguo *witan*, que significa “saber” o “ser sabio” (Tedlock, 2005). Las brujas han sido mujeres que tienen el poder de revelar misteriosas verdades.

Eliade (1997), quien ha recogido la tradición de las *strigoi* (brujas) y los *calusari* (caballeros danzantes) de la cultura rumana, destaca que “lo que los autores medievales denominaron brujería, y lo que se convirtió en las epidemias de brujería de los siglos XIV, XV y XVI, tiene sus raíces en algunas series de escenas mítico-rituales arcaicas” que sobreviven en diversas culturas europeas, y que “en tiempos de crisis religiosa y social, bajo presión económica o eclesiástica, (...) pueden haber tomado, sea espontáneamente o sea a consecuencia de los juicios inquisitoriales, una nueva orientación, específicamente, hacia la magia negra” (Ibíd.: 118).

Para desentrañar el tema de las brujas en lo que hoy es América Latina, se vuelve necesario volver la mirada hacia a la época de la Conquista, cuando las brujas eran demonizadas por intereses políticos e ideológicos. Borja (1998) ubica el concepto del demonio en España, en la época de la invasión a nuestro continente, como un resultado de ochocientos años de dominio e influencia islámica. Todo aquello que escapaba a su comprensión de la realidad, como los judíos, las mujeres, los gitanos y los herejes, se asociaba directamente con el demonio²⁷.

La naturaleza “maligna” de la mujer —que respondía al arquetipo bíblico de Eva— se sustentaba desde una estructura de pensamiento dicotómico/binario que enfrenta y relaciona al hombre y la mujer, respectivamente, con el sol y la luna, el día y la noche, el bien y el mal, la vida y la muerte. Bajo esta lógica, “la mujer se relacionaba con la noche, la maldad, la muerte y la luna. Esta estructura fue asimilada por la tradición cristiana obteniendo gran vitalidad a lo largo de la Edad Media, de modo que sentó las bases sobre las cuales la Europa moderna acabó concluyendo su proceso de demonización” (Borja, 1998: 270). En ese contexto, las mujeres indias y negras de nuestro continente ocuparon la peor parte. Se les asoció con el pecado, el libertinaje sexual y las capacidades maléficas. Borja destaca que la represión contra los ataques del “demonio” resulta paradójica dado que tal idea desembarcó en América con los españoles.

Finalmente, ¿quién es la bruja? La pregunta se prolonga hasta el pueblo de Mira de hoy. ¿En qué mundo habita? Una primera respuesta sería que la bruja es una mujer que posee poder y lo ejerce. Esto puede causar conmoción, respeto o represalias por parte de las personas y la sociedad que la rodea. Al respecto, Lévi-Strauss (1992) apunta que la eficacia de la magia implica la creencia en ella, que se presenta en tres aspectos

²⁷ “La relación medieval entre demonio, maleficio y brujería encontró especial aceptación en los medios rurales [españoles] del siglo XVI. En un ámbito donde el pensamiento mágico buscaba respuestas a los fenómenos naturales, las hambrunas, las pestes, los temores, los malos presagios y a todo aquello a lo que la Iglesia no tenía forma de contestar, el recurso justificador se desvió hacia la magia y el maleficio” (Borja, 1998: 31).

complementarios: la creencia de la bruja en la eficacia de sus técnicas, la confianza de la persona que es protegida o perseguida por el hechizo, y, el reconocimiento de la opinión colectiva, que es la que, finalmente, define y sitúa las relaciones entre la bruja y aquellos a quienes hechiza.

Observar el concepto de realidad de aquellos que se consideran víctimas de la bruja permite comprender cuál es el mundo en el que ella reside. Caro Baroja (1968) refiere acerca de las “fronteras de la realidad”, de lo que se concibe como real en las sociedades, en los diferentes contextos en los cuales existe el personaje de la bruja. Resulta evidente que hoy en día el concepto de realidad ha cambiado mucho desde la Edad Media y otras épocas más antiguas —la ciencia, en parte, ha determinado estos cambios—, no obstante, para que el personaje de la voladora pueda existir, en Mira pervive una noción de lo real que la admite. Sea para ratificarla o negarla, infinitamente, se la nombra.

El análisis que desarrolla Lecouteux (1999) sobre el concepto del “Doble”²⁸ ayuda a vislumbrar el personaje de la voladora. El autor propone una lectura diferente de lo que se ha considerado como brujería, a la luz de las tradiciones paralelas al cristianismo²⁹. Aquellas personas que pueden romper los lazos que unen el cuerpo al Doble, podrían “saltar fuera de su piel” o “de su espíritu”, resultando “profesionales del éxtasis”.

²⁸ Lecouteux (1999) realiza una lectura palimpséstica para redescubrir las nociones que se han desarrollado al respecto, afirma que el ser humano “solo no es nada; para ser, tiene que reunir en sí mismo dos principios, el espiritual y el material, o sea ligarse a su Doble” (Ibíd.: 89), afirma que esto da cuenta de uno de los elementos constitutivos del pensamiento humano del orden de los arquetipos junguianos o de lo que la Antropología denomina *psychic unity*. El Doble sería aquello que “nos precede, nos escolta o nos sigue, que nos deja o se reintegra a nosotros casi a voluntad por medio de la catalepsia o de levitaciones en las que quedan abolidas todas nuestras representaciones de necrosis, que nos sumerge y nos ilumina a petición, por decirlo así (es el papel de *hugr*, *anima mundi* o *mana*, si se quiere), en una palabra, existe ese *alter ego* del que somos parte perceptora, sin duda, pero sólo momentánea o espacialmente, porque en verdad no participa realmente de estas categorías espacio-temporales” (Régis Boyer en Lecouteux, 1999: 8).

²⁹ Eliade (1997) distingue dos tendencias que definían, a inicios del siglo XX, los orígenes de la brujería occidental. Mientras para unos la brujería era “un producto de la teología medieval, la organización eclesíastica y los juicios por brujería manejados por el papado y la Inquisición”, para otros “no [existían] dudas en cuanto a la intervención real del diablo en la creación de brujas” (Ibíd.: 98). Así, “la interpretación liberal-racionalista negaba la existencia histórica de las brujas a causa de los elementos sobrenaturales implicados por la brujería; la interpretación ultraconservadora, en cambio, aceptaba como válidos los cargos de la Inquisición, porque aceptaba la realidad de la existencia del diablo” (Ibíd.: 99).

La creencia en el Doble, es decir, en otro yo que posee una independencia bastante grande para permitirle viajar lejos, permite explicar muchos fenómenos de los que todos conocemos ejemplos, como la ubicuidad o la bilocación (dualidad), la importancia del tema de los gemelos (Dioscuros) en las mitologías, los relatos de metamorfosis, entre otros (...). Así pues, el hombre posee Dobles, las más de las veces dos: uno, material y físico, tiene el poder de tomar aspecto de animal o de conservar su forma humana; el otro, espiritual y psíquico, también capaz de metamorfosis, pero que aparece sobre todo en los sueños. Estos Dobles tienen la facultad de ir al más allá o a cualquier lugar de este mundo, en una u otra de sus formas, en cuanto el cuerpo se ha dormido, se ha sumido en trance o ha caído en catalepsia (Ibíd.: 16, 174).

Acerca del vuelo nocturno de las brujas han existido diversas interpretaciones: se considera un hecho real, una obra del demonio o simplemente se niega su sola posibilidad. Según las creencias populares, la bruja presenta signos desde su nacimiento (llorar dentro del vientre de su madre, poseer cofia³⁰, etc.), marcas del destino que le corresponde. Uno de sus poderes radicaría en la posibilidad consciente de abandonar su cuerpo: “es el Doble de la bruja el que viaja, corre peligros y puede verse impedido de regresar al cuerpo. El normánico tiene un adjetivo para designar este estado: *hamstolinn*, literalmente ‘privado de su Doble’” (Ibíd.: 111). He aquí el relato de una voladora que hace alusión al viaje extático:

Una señora había ido donde el cura y había confesado que era bruja, voladora. Para comprobar [si era cierto lo que la mujer declaraba] el padre le había dicho que, para perdonarle, haga una penitencia, que le traiga un libro de Roma. Entonces había quedado así, había hecho contrato con el padre esa señora. El padre toda la noche iba y regresaba, [finalmente] había salido, de noche, a la casa de ella a ver si le encontraba. Se apega a la

³⁰ “No todo el mundo puede ser *benandanti* y ‘salir por las puertas cerradas’. Hay que nacer con cofia (...), es decir, la porción de membrana fetal que llevan en la cabeza algunos niños al nacer, que desempeña un gran papel, pues es ella la que permite al espíritu dejar el cuerpo (...). Del que nace con cofia se puede considerar que tiene un *alter ego* particularmente poderoso, que le está muy unido puesto que acompaña al individuo desde el momento de nacer. Así pues, ese otro yo será más activo en una de esas personas, predestinadas, por decirlo así. Si bien todo el mundo tiene un Doble/*hamr*, algunos son capaces de dominarlo y utilizarlo, y otros no pueden, puesto que posee vida propia y su independencia, conviene hacer hincapié en ello, se manifiesta durante el sueño o el trance, ya sean estos espontáneos o inducidos mediante danzas, encantamientos (...). Así pues, las personas que nacen con cofia están provistas de un don que incluye tanto la facultad de desdoblamiento como la de clarividencia, lo cual predispone por consiguiente ejercer, por las buenas o por las malas, el oficio de mago, brujo, adivino, etc.” (Lecouteux, 1999: 113).

puerta y por la hendidura ve unas ceras prendidas y el bulto tendido ahí. Ella tendida ahí y las ceras al lado. Entonces le comprobó al padre. Al otro día le fue a entregar el libro misal, de Roma. Y él dizque le dice: ‘¿y cómo le fue señora?’, ‘un poco mal [responde ella], sabe que unas ramas me rozaron aquí y me he quemado’³¹. La bruja se declaraba, sencillamente. Se había acostado como muerta y la cera se ha volteado. ¿Cómo será? ...‘la’ alma, el espíritu, ¿cómo será? ...para que le traiga el libro... (Leovigildo Mafla, Mira, 2009).

Las peregrinaciones nocturnas de las brujas están íntimamente ligadas al espacio onírico. Las personas que ignoran que poseen un Doble piensan que lo que han visto es un sueño, pero quienes tienen ese conocimiento, saben que no han soñado, sino que han viajado, se han desdoblado (Lecouteux, 1999). Jean Bodin (1520-1596), en su *Daemonomania* expone el siguiente testimonio:

Quando me encontraba en Nantes en 1546 —escribe—, oí decir cosas asombrosas sobre siete magos que, en presencia de numerosas personas, declararon que, en el espacio de una hora, iban a **traer noticias** de todo cuanto ocurría en un radio de siete leguas. Entonces perdieron el conocimiento y estuvieron tres horas en tal estado; después, se incorporaron y dijeron lo que habían visto en Nantes y sus alrededores. Describieron con precisión circunstancias, lugares, actos y personas. Las investigaciones que se llevaron a cabo revelaron la exactitud de sus palabras (Bodin en Lecouteux, 1999: 105, las negrillas son nuestras).

“Sería el gusto de volar, de irse a conocer otras naciones. Mal no hacían a nadie” (Leovigildo Mafla, Mira, 2009). En el relato del vuelo se expresa también una noción del espacio-tiempo que resulta extraordinaria. Y, como se observa, en muchos casos es manifiesta una admiración que sobrepasa el temor. Asombra, maravilla. Aquí es donde encontramos contigüidad con el mundo de las hadas que, como arquetipo, han representado principalmente la función de destino, de protectora y amante, e incluso de esposa sobrenatural (Lecouteux, 1999). Tal es el caso de las voladoras, que en su mayoría son mujeres casadas que adquieren una identidad maravillosa.

³¹ Esto nos remite a lo que Lecouteux (1999) denomina las “huellas en el cuerpo” que deja el viaje del alma.

Retornando a las esferas de acción que proponen Propp y Greimas, lo que hemos observado nos ofrece importantes referencias en torno a las funciones principales del personaje de la voladora: desplazarse a voluntad, viajar, volar, elevarse por encima de los otros, trasladarse a otra dimensión, conocer, saber, y también manejar una doble identidad. Tales actos definen la trama narrativa, su significado —la puesta en escena de un poder femenino que representa una condición única frente al resto— da vida al relato.

Cuando preguntamos a los habitantes de Mira sobre las voladoras, todos coinciden en que su función esencial es la de “transportar noticias”. Ponemos especial atención en esta acción que implica el conocimiento previo de los hechos en lejanos lugares.

Las voladoras son las que transmiten las noticias. Es verídico veré. ‘Que ha sucedido esto, que ha sucedido estotro’ [contaban]... Lo que nosotros comprobamos es que llegó la noticia, pero ¿cómo llegó? Nadie sabe. Decían que había un triángulo entre Mira, Urcuquí y Pimampiro. Por esa razón, las noticias llegaban a estos lugares primero. No había transporte ni prensa, sin embargo las noticias llegaban. Al otro día se enteraban en Ibarra, en Pimampiro, en Quito. Eran las voladoras las encargadas de llevar los mensajes. Esto nos comentaban nuestros padres, incluso nos decían quienes eran las voladoras (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

La facultad de mirar más allá y después irradiar su visión entre los habitantes del pueblo, se puede entender desde la hipótesis del viaje extático o incluso como un fenómeno profético de brujas, pero dado que la ficción literaria no necesita de estas explicaciones, finalmente, el caso es que las voladoras tienen el poder de conocer más que el resto, de ejercer un don, y ésa es la funcionalidad narrativa que nos incumbe.

Cuando, páginas atrás, dimos cuenta del relato de la sombra de la voladora, pusimos atención en la metáfora del Doble. Es interesante volver unos minutos sobre este tema. Se dice que los seres no-muertos, los vampiros y los muertos vivientes no tienen reflejo ni sombra. Tampoco los brujos y brujas en algunas tradiciones. Por esto reparamos en que la

sombra de la voladora expresa su humanidad, no sólo representa el perfil de su cuerpo sino también de su alma.

La sombra es la forma visible de una realidad invisible. Al reproducir el contorno exterior del individuo, la sombra posee también sus propiedades internas. (...) La sombra de una persona viva se considera que es la manifestación visible de su Doble, y éste se encuentra a caballo entre este mundo y el más allá. Es el punto de encuentro entre los mundos (Lecouteux, 1999: 165, 163).

Las brujas y voladoras de América, como personajes literarios de la cultura popular, resultan de una amalgama entre el prototipo heredado de España en la época colonial — principalmente el de la Celestina³²— y los seres maravillosos y terribles de nuestras tierras. Encontramos que la voladora de Mira es un personaje dinámico que posee los rasgos poderosos y dionisíacos de la bruja, las características fantásticas y la belleza del hada, el prodigio del ser sobrenatural y la secreta faz de la esposa.

Ahora nos ocuparemos del personaje que resulta afectado por la presencia de la voladora y que narra sobre ella al resto de la comunidad.

2.2.2.2. El actante que descubre el prodigio

El relato de las voladoras incluye generalmente a dos personajes, dos actantes: la bruja y la persona que la descubre. Todo esto con el consentimiento de la ciudad de Mira, un personaje perenne que permite que hechos maravillosos acaezcan. Mientras el personaje protagónico de la voladora presenta características específicas, que hemos observado, el actante que la divisa posee rasgos indefinidos y reacciona de diversas maneras. Este personaje, hombre o mujer, reúne en sí al espectador y al narrador del relato pues, como hemos señalado, quien mira a la voladora es quien divulga sobre ella.

³² La Celestina de Fernando Rojas era una mujer mal afamada, prostituta de juventud, alcahuete de vieja, consejera del bajo mundo, hábil perfumista y hechicera que practicaba la magia amatoria. Influyó en la producción literaria castellana de los siglos XV al XVII. “El arquetipo de la celestina estaba asociado con la demonización de la sexualidad y el cuerpo, que por supuesto no pasó inadvertido en el ambiente intelectual, donde también se reflejaban las percepciones culturales acerca del demonio” (Borja, 1998: 33).

En este caso, un único personaje puede tener varias esferas de acción, convirtiéndose en donante³³: ayudante y oponente al mismo tiempo. Sirve a la heroína o protagonista porque sin su testimonio no se sabría que existe, en este sentido le da vida a la voladora, y al relato. También resulta oponente porque la detiene, interrumpe su vuelo, impidiéndole cumplir con su objetivo.

Las reacciones del actante varían, van desde la fascinación hasta el estupor y el pánico. La más de las veces acostumbra “hacer caer” a la voladora, para lo cual existen algunas maneras: tenderse en forma de cruz (una persona con los brazos abiertos o bien dos personas, una sobre la otra), colocar sobre el piso una tijera abierta³⁴, una aguja de “arria”³⁵, una mano de plátanos o un sombrero bocabajo. La finalidad de frenar el vuelo de las brujas no es la de recibir algún tipo de recompensa por tal desafío, lo que se pretende es descubrir la identidad de la mujer que vuela.

Había bastante gente, hace años, que dizque les hacían caer a las voladoras y así les conocían. Enseguida, cuando sentían a las voladoras, se acostaban en cruz, era un secreto, una maña, una trampa para hacerles caer y ellas caían. Entre dos personas formaban la cruz. Ahí se divulgaba. Siempre a media noche, en luna llena (Medardo y Jorge Reina, Mira, 2009).

El acto de vuelo se puede leer como metáfora de un rito de transición, que señala un cambio de lugar o condición. Tal como en un rito, el personaje atraviesa por tres etapas: *separación*, que se da el momento de despegar; *marginalidad*, que ocurre en el período liminal durante el cual se ha abandonado un estado; y *agregación*, cuando la voladora se

³³ “Donante”, desde la perspectiva de Propp (1985), es quien ayuda, acompaña o, como en este caso, intercepta al héroe.

³⁴ En la tradición europea las tijeras se han utilizado en operaciones de desembrujamiento. Según Caro Baroja (1968: 290): “si el embrujo no es demasiado fuerte basta con poner unas tijeras en cruz sobre los colchones. Pero cuando es muy grande y potente hay que destruirlos por completo y aún quemar otras partes del ajuar”.

³⁵ En Mira se llama aguja de “arria” a la aguja que sirve para coser costales. La cargan los agricultores y los chacareros.

reinserta en su rol social de madre, vecina y esposa. Por esto resulta categórico el corte narrativo que efectúa el actante que se tiende en cruz sobre el suelo para “hacer caer” a la voladora. Este personaje tangencial resulta testigo y vocero del relato.

La acometida de las voladoras sucede frente a la atónita contemplación de los habitantes de Mira. El caminante percibe a la voladora —como se observa en el relato anterior—, no sólo la advierte con los ojos sino también con los demás sentidos. Algunos cuentan que se han sentido sobrevolados por la bruja de una manera tan cercana que prácticamente han sentido el roce de sus vestiduras y el crujir de sus enaguas: “...dizque bramaba el vestido, bramaba feo, como si fuera un huracán” (Jorge Reina, Mira, 2009).

Ver una voladora significa una oportunidad, es experimentar un encuentro con lo extraordinario: “eso no era para cualesquiera, sino para personas señaladas, no cualquiera podía verles” (Ángel Ruiz, Mira, 2009). A la par, quienes rechazan su existencia “real” también son portavoces del relato: “para poder darse cuenta de que en verdad ellas existen, al momento que cruzaban las voladoras uno tenía que lanzarse al suelo y abrir las manos, los brazos, así en cruz [abre los brazos], entonces decían que caía la bruja, ¡pero eso es un cuento nomás! (Colón Casares, Mira, 2009).

Y ¿por qué reconocerlas? La intención de descubrir su secreto opera como un impulso fulminante. Se cuenta que cuando la voladora desciende, regida por el “contra hechizo” del actante, éste puede verla, en una atmósfera de deslumbramiento. Pero es al día siguiente cuando se toma conciencia del evento, pues se dice que la voladora acude a la casa de quien la vio a pedir sal. Esa es la señal para identificarla fehacientemente.

Mi bisabuela decía de las voladoras que salían y volaban y ni sé cuantas cosas... Decía que para que caigan se acostaban en cruz en el suelo, ¿no? Entonces caía la voladora. Y que no sabían quién era, entonces decían: ‘verá, la que voló, mañana vendrá por sal’. Y decían que, seguro, al otro día iba a pedir sal en la casa en que le vieron. Eso conversaba mi bisabuela... (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

El regreso de la voladora a la mañana siguiente, en su calidad de vecina del pueblo, es la estrategia narrativa que enlaza la noche con el día y la fantasía con la realidad. Ofrece la posibilidad de dotar de un nombre propio a la voladora, lo que permite percibir su característica, la cual, según Tomachevskij (1998), comprende los motivos que definen el alma y el carácter del personaje. “Caracterizar a un personaje es un procedimiento que sirve para reconocerlo. Se llama *característica* de un personaje el sistema de motivos al que está indisolublemente asociado. (...) El elemento más simple de la característica es la atribución de un nombre propio” (Ibíd.: 56).

Además está el elemento simbólico de la sal, que encierra significados cotidianos y sagrados, representa la purificación del cuerpo y se vincula con la alquimia. Es por esto que existe relación entre la sal y la brujería, como refiere Caro Baroja (1968: 291): “ciertos hechos indican la proximidad de las brujas. Uno de ellos es que el gallo cante a deshora. Entonces conviene echar un puñado de sal al fuego”. También la sal ha tenido un sentido sacralizador y ha formado parte del rito bautismal: “se regaba con sal las pertenencias de las brujas para purificarlas y a ellas mismas se les detectaba quemándolas con sal” (Borja, 1998: 300). Por eso resulta tan significativo el hecho de que, la bruja, en su “identidad” de vecina del pueblo, “despojada” de poder, regrese a la mañana siguiente, a la luz del día, por sal.

Sabían decir que se les ve pues a las voladoras como una nube nomás y que dizque vuelan. Entonces, cuando caen [se les dice]: ‘mañana *vení* por sal’. Al otro día, donde quiera dizque llegaba ahí la señora, la voladora, y decía: ‘hágame este favor, présteme una cucharita de sal’, ahí dizque se le conocía a la persona que era. Entonces ahí uno se le estaba viendo que ella ha sido. Las mayorcitas decían: ‘ella ha sido’ (Rosa y Nancy Pascal, Pueblo Viejo, 2009)³⁶.

³⁶ Resulta interesante en este testimonio el que las narradoras utilicen en un inicio el pronombre en tercera persona y al final en primera persona, como si ellas fueran quienes lo vivieron.

Advertimos que la función del actante que observa a la voladora es detenerla, arrastrarla a caer. Representa la normatividad de la sociedad que rodea a la bruja y ejecuta, con su acción, una suerte de prohibición del acto de volar mientras desgarrar el misterio de su identidad. La voladora resulta inevitablemente atrapada. Según la interpretación de Ángel Ruiz (Mira, 2009), esto podría significar el debilitamiento de sus poderes: “Ellas caían de pie. Se cuidaban de no ser reconocidas porque talvez si las reconocían podían perder el poder de volar”.

Aquí se abre un horizonte de sentido entre el secreto poder del vuelo nocturno y la identidad de la voladora y, por si fuera poco, se observa un rasgo propio de la tradición oral: la posibilidad de enriquecer y completar el relato, en una recapitulación continua. El hecho es que, finalmente, el observador, a pesar de interrumpir el vuelo de la bruja, termina siendo su cómplice. En lugar de delatarla decide salvaguardar su secreto. El actante reconoce a la voladora y es al mismo tiempo su relator.

2.2.3. Narradores

¿A quién pertenece el relato —el texto intangible, el discurso—? ¿Se cuenta por sí mismo o existe un narrador externo? ¿Quién está dentro y quién está fuera del relato? Hemos señalado que en la tradición oral de las voladoras el donante resulta narrador y, en consecuencia, también toda la comunidad mireña, por efecto de ramificación y resonancia.

En este escenario, ¿cuál es la relación entre el narrador y los hechos que se cuentan? Quien narra formó parte de la historia, atestiguó el vuelo y propagó tal visión, de esto se desprende que él es quien acredita la verosimilitud del relato. Consecutivamente, quien reproduce la historia es quien la escuchó relatar y forma parte de una trama en permanente estado de invención. Estalla un juego de espejos y ecos infinitos, en donde no existe un narrador unipersonal sino uno colectivo que interviene en el movimiento de un relato con vida propia y rostros múltiples.

Talvez ahora cause susto, pero antes ha de haber sido normal verles. Cuando éramos niños aún había voladoras, pero cuando fuimos jóvenes y teníamos la intención de mirar ya no había, ya no se dio esas cosas, eso era bien antes, mucho tiempo atrás. No nos daba miedo de niños, era más bien interesante escuchar estas historias (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

Las nociones acerca del punto de vista narrativo de la literatura escrita, planteado por las diversas escuelas europeas, dan cuenta de una larga reflexión en torno al papel del narrador en el texto. La escuela alemana denomina “narración objetiva” a la que se caracteriza por la ausencia del narrador y “narración subjetiva” a la que cuenta con su presencia³⁷, como en el caso del relato de las voladoras.

Norman Friedman, de la escuela inglesa, establece una clasificación en ocho tipos³⁸ que diferencia la narración a partir del posicionamiento del narrador frente a la obra. Por su parte, el británico Wayne C. Booth, se opone a la tradición precedente y argumenta que no es posible establecer reglas generales al respecto del punto de vista, sino simplemente analizar y comprender la diversidad —prácticamente inagotable— de técnicas a las que acude el autor, nunca del todo ausente de la obra, para planear la relación de la obra con el lector (Van Rossum-Guyon, 1998).

Las posturas de Barthes y Todorov centran el estudio de las situaciones narrativas en las “categorías gramaticales”. Para ellos, “es ciertamente dentro del contexto lingüístico preciso y relativamente cerrado constituido por el conjunto de la obra, como puede tratarse de estudiar las formas lingüísticas” (Ibíd.: 21). Es decir, el punto de vista se tendría que

³⁷ Dentro de la discusión de dominio alemán, F. K. Stanzel estableció una tipología de la novela en la que nombra tres “situaciones narrativas”: 1) presencia de un narrador personal (no se debe confundir con el autor) que se manifiesta con intrusiones y comentarios; 2) el narrador es al mismo tiempo un personaje de la novela; y, 3) el narrador parece desaparecer completamente detrás de sus personajes (Van Rossum-Guyon, 1998).

³⁸ La tipología de Friedman (en: Van Rossum-Guyon, 1998) considera que el punto de vista narrativo se divide en: omnisciencia del autor-editor, omnisciencia neutra (el autor no interviene directamente), el yo-testigo, el yo-protagonista, omnisciencia multiselectiva (desde el ‘espíritu’ de los personajes), omnisciencia selectiva (desde el ‘espíritu’ de un personaje), modo dramático, “la cámara” (pretende transmitir un pedazo de vida tal como sucede).

considerar desde las propias leyes narrativas de la obra. Como apunta Corrales (1998), en el caso de la literatura escrita el narrador es un ser “de papel y tinta”. Kayser (1998) afirma explícitamente que el narrador no es el autor, sino un personaje de ficción en quien el autor se ha metamorfoseado³⁹. Con respecto al relato que nos ocupa, Tomachevskij (1998) da luces al explicar que el narrador puede ser un testigo o tomar la forma de un tercero, de un personaje que ha sido puesto al tanto de los acontecimientos:

La figura del narrador varía de obra a obra: la narración puede ser presentada objetivamente, en nombre del autor, como una simple información —sin que se nos explique cómo nos enteramos de los acontecimientos (relato objetivo) —, o bien en nombre de un narrador, que es una persona bien determinada. A veces el narrador aparece como un tercero que ha sido puesto al corriente de lo sucedido por otros personajes, (...) o bien como un testigo, o como uno de los que toman parte en la acción. (...) También puede ocurrir que ese testigo no sea el narrador y que el relato objetivo nos comunique lo que este testigo ha sabido y oído, sin que él desempeñe papel alguno en el relato (Tomachevskij, 1998: 46).

Es importante tomar en cuenta que en los relatos de tradición oral, como el de las voladoras, el narrador —protagonista y testigo—, es también autor, que no sólo repite, sino que crea, incesante, en relación directa con su audiencia. Como dice Bajtin (en Bubnova, 2006), la voz es también la metáfora del cuerpo, de la presencia necesaria del ser humano en el diálogo en el tiempo abierto. Según esta perspectiva, el autor puede ser colectivo y la obra puede ser creación de una sucesión generacional pero relacionada con una voluntad creadora y con un diálogo. La significación y la comprensión de un enunciado (la palabra contextualizada, según Bajtin) involucran un proceso de contacto y confrontación con el oyente.

³⁹ El narrador dispone de poderes reservados a los dioses: “incluso cuando se presenta claramente como un personaje, como uno de nosotros, el lector le concede, como cosa natural, y generalmente sin reflexionar sobre ello, el hecho de poseer su saber por caminos distintos de los nuestros —de poseerlo de otra forma” (Kayser, 1998: 32, 33).

Por su mismo movimiento la oralidad no es sólo tradición sino también devenir, proyecto. Una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite: siempre habrá un recitador por un lado y un público por el otro. Entre ambos polos se establece un juego sutil de preguntas, respuestas, aportes, cuestionamientos y otro tipo de intervenciones que impiden pensar en el público como un receptor pasivo, para conferirle el carácter de co-creador. Esta co-creación puede darse en un clima de acuerdo, simpatía y complicidad con el narrador, pero también a través del desacuerdo, del rechazo generado por ciertas opciones, el relato podrá enriquecerse, como es la norma en toda dialéctica (Colombres, 1997: 79, 80).

Los narradores en la oralidad expresan no sólo con la palabra, sino con sus gestos corporales. La oralidad constituye un sistema efectivo que mantiene viva la memoria, para ello se han desarrollado fórmulas y esquemas lingüísticos que permiten retener los contenidos de las historias que se construyen y que, de esta manera, puedan ser transmitidos de generación en generación (Kowii, 2005). Quien narra participa, imagina:

Se sabía que salían ellas, que volaban, no se sabe, claro, el porqué o a dónde iban. No sé con qué intención ni cómo era eso, pero la gente tenía que acostarse para que caigan, y si no, no sabían dónde caían, a dónde iban ellas. **Yo digo, decían** antes, han de haber tenido ellas su destino, donde ir a caer. Y no había miedo para ellas. Había mucho respeto. Como que nadie sabe, como que no le han visto. No decían: ‘vos sos así o vos sos de este modo’, no, sino que era un secreto, nada más, un secreto. Ellas no hacían mal a nadie, sino que ya les conocían y decían esas voladoras, esas voladoras, que por la noche salen y vuelan, esas voladoras... (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

La narradora combina su verbo en pasado y en presente, se refiere a los hechos en tercera y primera personas, indistintamente, cuenta lo que ha escuchado, interviene, aporta, elucubra, afirma, sospecha, aventura opiniones, concluye. Así se tejen los hilos narrativos de una poderosa red creativa.

2.2.4. Acontecimientos

En la oralidad encontramos que la narración misma es un acontecimiento: de expresión, de evocación, de retorno, que converge aquí y ahora con el escucha, lector, espectador. A través de este vínculo inmediato se crean acontecimientos a medida que se narra. Ong (1993) dice que el sentido del oído tiene la cualidad de inundar la experiencia visual, pues no discrimina ni focaliza la atención sino que abarca el tiempo de su pronunciación: no hay manera de volver atrás, ya que el sonido al momento de ser pronunciado, se pierde. Las palabras son acontecimientos, hechos.

En la gramática del relato las acciones consumadas por los personajes acontecen al interior de un tiempo y un espacio narrativos. En los años veinte los formalistas rusos diferenciaron entre *fábula* y *trama*. La *fábula* o *historia* se construye a partir de los acontecimientos que han ocurrido “efectivamente”, vinculados entre sí y que son comunicados a lo largo de la obra en orden cronológico. Por su parte, la *trama* o *discurso* recoge los acontecimientos tal y como el narrador los ha dispuesto en su relato, respetando su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que las representan (Tomachevskij, 1998). El modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido da cuenta del discurso narrativo.

Al desentrañar el discurso narrativo sobre las voladoras localizamos a la bruja como el sujeto/destinador; al acto de volar, con la función de transportar noticias, como el objeto; a la persona que la descubre como el ayudante/oponente y como el destinatario a todo el pueblo de Mira, que recibiría los resultados de la acción de la voladora. El tema central del relato gira en torno a lo insólito —reflejado en el acto de vuelo—, la trama ordena artísticamente los acontecimientos en un transcurrir narrativo que extrapola los tiempos reales, y la intriga se manifiesta a través de la persona que obstaculiza el desarrollo de la acción de volar.

Decían que había brujas que caían por ahí, antes *mismo*⁴⁰, cuando yo era *guambra*, niño, decían que siempre había estas gentes voladoras, brujas decían. Contaban que tarde, en la noche, aparecían por ahí, que caían del cielo. Volaban suspendidas en el aire, no en escoba, sino así [abre los brazos], en el aire. A mí no me consta haberlas visto, pero se oía el comentario de la gente, que eran de aquí de Pimampiro y también de Mira, que allá también había gente voladora. Caían en la noche y ahí les conocían. Pero ya poco, ahora (Miguel Aguirre, Pimampiro, 2009).

La *situación inicial*, que Propp identifica en todos los relatos, es ambigua en el caso de las voladoras. En algunos casos, se cuenta que alzan el vuelo desde el tejado de sus propias casas, sirviéndose de ungüentos especiales y de palabras mágicas, pero la mayoría de las veces, el relato inicia cuando la persona experimenta el encuentro próximo o distante, explícito o intuido, con la voladora. Tal inicio difumina la procedencia de la bruja, la empuja aún más al espacio de lo desconocido y lo onírico.

Para comenzar a relatar existen diversas fórmulas narrativas, en Mira, Urcuquí y Pimampiro la gente utiliza mucho el término “decían” o “dizque”, contracción de “dicen que”, que sirve tanto para hechos presentes como pretéritos. De esta manera, el relato —su verosimilitud— se ampara en la voz narrativa colectiva.

Las fórmulas para volar, los ungüentos y el conjuro de las palabras —el *objeto mágico* del relato maravilloso—, son aprendidos por las mujeres de generación en generación. Se dice que fueron las madres y las abuelas quienes transmitieron este saber a sus hijas. Para emprender el vuelo las brujas frotaban ungüentos en sus cuerpos. “Decían que para volar se untaban algún aceite en las axilas” (Ruth Tobar, Mira, 2009).

El bálsamo (...) sirve ante todo de estupefaciente, de hipnótico, y permite a la bruja entrar en esa catalepsia que permite que una parte de ella misma se evada del cuerpo, en una palabra, que libere el otro yo. El ungüento sustituye en cierto modo a las antiguas técnicas del éxtasis. Retengamos bien que es un motivo añadido, adventicio (accidental, inesperado), que viene a ocultar un don (Lecouteux, 1999: 103).

⁴⁰ El “mismo” es un ecuatorianismo que se usa para enfatizar las palabras o frases.

Las unturas milagrosas y las pomadas mágicas eran utilizadas por las brujas en la Edad Media. Mientras en Europa usaban estupefacientes, solanáceas, belladona, beleño y estramonio, en Oriente empleaban *scopelia* y mandrágora. Al parecer, lo que untaban en su cuerpo producía en ellas una suerte de sueño sombrío. “Con las cocciones se hacían bebidas o bien una pomada que es probable sea la base de los ungüentos de que, con tanta frecuencia, se habla en los procesos. Durante el sueño provocado de estas formas distintas se tenía realmente visiones extrañas” (Caro Baroja, 1968: 315).

...unas vaselinas dizque eran, en una cajita tenían ahí bastante y entonces eso se ponían y así volaban. Pero dizque era en estas partes [se toca las axilas]. Ha de haber sido para tener fuerzas para alzar el vuelo, ¿no cierto?⁴¹ Porque eso dizque se untaban todito esto así, lo que era en todo esto [axilas]. Para eso ha de haber sido el secreto de ellas, porque eso era un secreto, pomadas también ha de haber sido, se untaban todas esas cosas (Rosa Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

La frase mágica que pronuncian las voladoras para levantar el vuelo desde los tejados es: “sin Dios ni Santa María”. Así lo relata Beatriz León (Mira, 2009): “yo me acuerdo, una vez en la casa de mi abuelita, entre las seis de la tarde, una señorita se subió por una escalera y arriba, en el soberado⁴², había tenido una ropa blanca, se fue para arriba al tumbado y se puso un vestido blanco grandote. Yo me acuerdo que se puso ese vestido, hizo *shiuuuu* [onomatopeya de vuelo]. Apenas lo que oí es que dijo: ‘Sin Dios, ni Santa María’ y se fue, ¡no la vi más! Yo le pregunté a mi abuelita: ‘Mama Margarita, ¿por qué no bajará esa mujercita? ¿A dónde se irá?’ No sé le vio más nunca, ni se supo quién era”.

Existen misteriosas resonancias entre la fórmula de vuelo de las brujas de Mira y las brujas montañosas de Cernégula (Burgos, España). Caro Baroja (1968: 297) refiere que “antes de salir se untan con un ungüento negro como la pez, que guardan bajo las losas del

⁴¹ El término “¿no cierto?”, que viene de “¿no es cierto?”, se utiliza en el Ecuador como nexos y fórmulas narrativas que involucran la ratificación del oyente.

⁴² El soberado es un altillo, ubicado en las cocinas de las casas tradicionales, que sirve para almacenar granos, papas y demás productos agrícolas.

hogar y al salir gritan: Sin Dios y sin Santa María, ¡por la chimenea arriba!”. En Mira se dice que si no se pronuncian las palabras correctas la empresa resulta irrealizable. Existen varias versiones de la historia de un hombre que intentó imitar a las voladoras pero confundió las palabras mágicas y fracasó en su intento.

Eso sabían conversar, claro, nosotras guaguas no nos entrometíamos, nos quedábamos en un cuchito oyendo lo que ellitos sabían dar conversando así entre mayores. Las voladoras unas de blanco dizque eran. Contaban que el marido dizque le perseguía a su novia y a las nueve o diez de la noche ya dizque sabía salir esta señora. Que dizque era el pelo así laaargo, se lo botaba para atrás el pelo suelto y entonces que se untaba tantas cosas, ¿cómo sería eso no? Ahí es que decían que ella dizque salía con un vestido blanco, como los vestidos de los curas, saben decir, como sotana. Dizque se amarraba aquí en la cintura y ahí es que se untaba esas cosas, por aquí dizque era [axilas]. Y el marido dizque era viéndole que qué será, que qué irá a hacer, la primera vez ha de haber sido raro pues, ¿cómo será? Y de ahí dizque ella agarra y se bota el pelo para atrás y sale afuera al corredor, cuando dizque dice: ‘sin Dios ni Santamaría, de villa en villa’. Y dizque alza el vuelo, como volar una paloma, y se ha largado. Y el marido dizque le ha oído mal, se pone a hacer memoria todo como ha hecho la mujer, pero él dizque dice: ‘con Dios y Santamaría, de viga en viga’, dizque volaba y se iba contra la viga, volaba y se iba contra la otra viga (*risas*), cosa que le encontraron ‘limpio’ al hombrecito... (Rosa y Nancy Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

En Urcuquí se cuenta una historia similar: “dicen que se ponían unos vestidos blancos hasta los pies y dizque decían: ‘de villa en villa, sin Dios ni Santa María’ y dizque se tendían y se iban nomás... Sólo son mujeres. Iba a volar un hombre pero no pudo porque la oración que ellas hacen, él había hecho mal. En lugar de decir: ‘de villa en villa’, él había dicho: ‘de viga en viga’, por eso se daba contra la viga (*risas*)” (grupo de ancianos, Urcuquí, 2010).

Las voladoras visten largas túnicas blancas y llevan sueltos sus largos cabellos. Se las considera hermosas. “De día eran normalitas, guapas. Son solo mujeres, nunca hombres, mujeres de vestido largo. La voladora no tiene nada que ver con la bruja [se refiere a las brujas “montadas en escoba”, con “dientes largos”]. La escoba no tiene nada

que ver con las voladoras. Las voladoras siempre se vestían de blanco y estaban con el pelo suelto, talvez para que les miren. Las personas se ponían en el piso en forma de cruz, bocabajo, y ellas bajaban. Esa era la forma para conocerlas por lo que eran guapas y bonitas” (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

Medardo Reina (Mira, 2009) complementa el relato: “se oía a los más antiguos que había unas gentes, unas familias [de voladoras]. Hay una señorita que viene heredando esto de las voladoras. Hay todavía una voladora en Mira⁴³. A ella le veían que volaba puesta un ‘vestimento’ blanco bien bajo y algo atrás como alas. Dicen que esta señorita sabía volar, ahorita ya es mayorcita pero en esa edad que ha sabido volar ha sido bien guapa”.

Quien encuentra en su camino a la voladora —el ayudante/oponente— intenta “hacerla caer” o “bajarla”, como hemos visto. Si bien el objetivo es reconocer la identidad de la voladora, en Urcuquí existe una variación del relato en el cual está de por medio la ambición de quien intercepta a la voladora. A cambio de guardar su secreto recibe una recompensa que finalmente lo deja con las manos vacías. Así lo narran los ancianos de Urcuquí:

Decían que se subían al tejado, ahí dizque decían sus oraciones y se lanzaban, de blanco enterito decían... Conversaban, ¿no?, que cuando les ‘vían’ que volaban, que dizque les botaban el sombrero así, y el que quería bajarles se acostaba en cruz, ahí dizque bajaba y le sabían dar una talega de plata (*risas*)... Pero al otro día, contento, iba a ver la talega de plata y dizque encontraba suciedad, mierda de gallina (*risas*).

¿A dónde se dirigían las voladoras? El relato deja entreabierto el desenlace. Sin embargo, algunos conjeturan acerca de un punto de reunión en donde se daban encuentro con brujas de otras tierras. “Había una sociedad que hacía intercambio, a veces se reunían en Mira, a veces en otra parte. Sabían viajar a Urcuquí, a San Antonio de Ibarra, a

⁴³ Omitimos su nombre.

Cahuasquí, a Pimampiro...” (Jorge Reina, Mira, 2009). En la época colonial la brujería provocó un gran interés. Borja (1998: 273) manifiesta que “el concepto encerraba el conjunto de prácticas mágicas y estaba tomado directamente de la experiencia europea, donde la certeza en la existencia de brujas, aquelarres, pactos con el demonio, la fuerza de su magia y sus ritos, estaban supuestamente corroborados por varios siglos de persecución”.

Los aquelarres⁴⁴ o *sabbath* eran precisamente reuniones en montes o cuevas de montaña en donde las brujas se daban encuentro y celebraban rituales. En algunos relatos de las voladoras hallamos reminiscencias de posibles aquelarres. En Pueblo Viejo, el antiguo Mira, Rosa y Nancy Pascal se refieren a tales reuniones como “conversas” de brujas, asociándolas directamente con la transmisión de noticias lejanas. “Dizque había una montaña para que se reúnan de todito el mundo, todas las voladoras, dizque llegaban ahí a las ‘conversas’, por eso, claro, sabían de todo el mundo, al otro día ellas avisaban que en tal parte ha pasado tal cosa, y así, claro ellas sabían todas las cosas, eso ‘sabía ser’ que conversaban”. También cuentan acerca del macho cabrío propio de los aquelarres:

Sabían decir que en una parte dizque se ajuntaban las voladoras de todo el mundo, que dizque es en una montaña. Decían que traían un chivo que echaba chispas de lumbre por los ojos y que lo hacían besar, y la que le besa entonces seguía volando, regresaba, o si no quedaba ahí. Le besaban al chivo para no perder el vuelo (Rosa y Nancy Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

En Pimampiro, el centenario Victoriano Montenegro enmudece por unos segundos antes de decir: “No sé ellas qué ‘encomienda’ sabrían tener, parece que alguna creencia, así como a manera de religión”. Y se refugia nuevamente en los caminos de su memoria. Gladys Montalvo, en Mira, concluye diciendo: “¡Ellas eran muy conscientes de lo que hacían!”.

⁴⁴ Aquelarre es una palabra de origen vasco que se traduce como “campo del macho cabrío”, que es el lugar en donde las brujas se reunían. En estos encuentros rituales era frecuente el uso de ungüentos alucinógenos vía vaginal o rectal. Se conoce de aquelarres en: Zugarramurdi, Macizo de Anaga, Salamanca y Vizcaya.

Existe además un relato que dota a las voladoras de un poder particular, de claros matices sexuales: convertir a los hombres en gallos o en manos de plátanos. En las “Cuatro Esquinas” de Urcuquí, dos ancianos aseveran que desde ese lugar las voladoras se lanzaban a volar. Ellos narran que las brujas organizaban grandes fiestas en sus casas y que cuando, por la algarabía, llegaba la policía, no encontraba a nadie: “sólo ellas y un montón de gallos, porque a los hombres les convertían en gallos y cuando se iba la policía se volvía a armar la jarana”.

De ello también da cuenta Rosa Cecilia Ramírez en su relato *La parranda de los gallos*, en donde narra acerca de una gran fiesta de las voladoras y la irrupción de una tropa, dado el clima de guerra entre conservadores y liberales en Mira. Cuenta que los militares escucharon la música y se acercaron con sigilo a la casa de la cual provenía.

Les abrieron unas hermosas mujeres y en ese momento la música dejó de sonar. Entraron los militares pero no encontraron a las parejas que hasta hace poco, así lo parecía, estaban en tremenda farra. Lo único que descubrieron fue a muchos gallos amarrados a las patas de las camas y sobre una mesa enorme, un racimo de plátanos. Convencidos de que el cansancio les jugó una mala pasada, los milicianos se despidieron y se alejaron del pueblo. Después de un rato se deshizo el encanto. Los gallos amarrados con trabas a las patas de las camas se convirtieron nuevamente en apuestos hombres. Sin embargo, todos rieron porque al individuo que estaba convertido en mano de plátanos le faltaba un pedazo de la jergueta. Claro, dijeron las mujeres, seguro que un soldadito se llevó, a escondidas, un guineo. Entre risas comenzaron a sonar nuevamente las guitarras y los zapateos siguieron hasta más allá del amanecer (Ramírez, 1998: 29).

Prodigiosamente, mientras el personaje de la voladora se suspende en el espacio narrativo, a su alrededor los acontecimientos vuelan: viajan de voz en voz en permanente construcción, se transforman en su movimiento. A continuación, orientaremos la mirada hacia el papel de su receptor. Un lector/escucha que recibe creativamente el tejido narrativo y urde nuevas tramas con su palabra.

Capítulo III. Vacío, imaginación y movimiento

El relato de las voladoras habita en el movimiento de la palabra. Es inagotable. Entona una voz atávica y funda un presente narrativo. Revela y oculta. Abre un vacío que provoca a la imaginación. Se ancla en su recorrido por voces múltiples, donde radica su vigor. Es polifónico, alberga sentidos y transmite la memoria colectiva de un pasado.

A diferencia de la interpretación literaria que hacemos de un texto fijado por la escritura, en el caso de la oralidad, la lectura encuentra otros caminos de ingreso a partir de su dinámica. Tanto el espacio como sus voceros impregnan de matices su historia, la nutren de temporalidad, crean una atmósfera expresiva. Sin embargo, el relato puede llegar a desaparecer, según el proceso creativo, histórico y social circundante. El punto final sólo lo pone el olvido, que es la muerte narrativa.

3.1. El estallido de la lectura

Los relatos orales son creadores de sentido, fragmento y síntesis de la experiencia humana, se puede acceder a ellos por el puente de la interpretación una y otra vez, desde diversos presentes. Para esto es preciso tomar en cuenta su escenario, entender al lenguaje como portador de un mundo y la manera de comunicarlo como la voz de un grupo humano particular.

En el trayecto de la interpretación incide la función referencial del texto: entran en confrontación los horizontes de sentido del texto móvil con los horizontes de la acción humana de la lectura, limitarse sólo al “adentro” cerraría el texto, señala Ricoeur (2006). La intención interpretativa es la de aprender a leer el orden profundo que subyace en el relato y deslizarse en el universo que abre.

El lector entra equipado al mundo desplegado por el texto. ¿Cómo leer la trama que nos es entregada? Barthes (1994) apunta que la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino. Borges, en su prólogo a la poesía completa de William Blake, lo expresa así: “ojalá seas el lector que este libro estaba esperando”. En definitiva, la recepción del relato se calcula según la identificación y la resonancia que produzca en el texto de nuestra propia vida.

La lectura es, por derecho, infinita, retirando el freno que es el sentido, poniendo la lectura en rueda libre, que es su vocación estructural, el lector resulta atrapado en una inversión dialéctica: finalmente, ya no decodifica, sino que *sobre-codifica*; ya no descifra, sino que produce, amontona lenguajes, se deja atravesar por ellos infinita e incansablemente: él es esa travesía (Barthes, 1994: 48,49).

En torno al relato de las voladoras encontramos una audiencia predominantemente local, como hemos señalado antes, “ejercitada” para la cognición de lo extraordinario. Quienes pueblan el escenario en donde se despliega la memoria oral componen, activa o pasivamente, este cuerpo narrativo. No por ello los lectores foráneos resultamos menos implicados en el relato, si corremos el riesgo de internarnos en él⁴⁵. El acto de la oralidad, que comprende narración y lectura *in situ*, provoca imágenes, secuencias de sentido, cuestionamientos.

En el intercambio de habla, los hablantes están en presencia mutua, pero también están presentes en la situación, el ambiente, el medio circunstancial del discurso en relación con este medio circunstancial. **El discurso significa plenamente.** Remitir a la realidad, en

⁴⁵ Lienhard (1997) propone entender la oralidad “desde dentro” y “desde fuera”. La primera tiene que ver con la forma en que la perciben y evocan sus actores, y plantea interrogantes acerca de los elementos particulares de su práctica: características del emisor y el destinatario, relación entre los protagonistas, contextos espaciales y temporales, definición de la comunidad oral, combinatoria de medios e instrumentos, repertorios formales y gestuales, mecanismos sociales y semióticos de la tradición oral, objetivos sociales, políticos o religiosos, distinción entre prácticas cotidianas, artísticas o rituales, relación con los sistemas de comunicación hegemónicos, etc. La segunda se relaciona con los casos específicos de: a) “la oralidad en una situación de contacto” (empleo de medios, códigos y recursos no orales; presentación frente a destinatarios ajenos a la colectividad oral), b) “la oralidad mediatizada” (transcripción y publicación de *performances* orales; registros sonoros; impacto de estas prácticas en la creatividad oral), y c) “la escritura oralizante” (textos que recogen elementos de la oralidad; creación literaria por parte de antiguos actores de la oralidad) (Ibíd.: 13-15).

última instancia, es remitir a esta realidad, que puede ser mostrada *en torno* de los hablantes, *en torno*, si se puede decir, de la propia instancia del discurso. (...) Así, en el habla viva, el sentido *ideal* de lo que se dice se inclina hacia la referencia *real*, hacia aquello *sobre lo cual* se habla (Ricoeur, 2000: 130, las negrillas son nuestras).

Mientras en el texto escrito es tarea de la lectura otorgar la referencia, en el habla, locutor y receptor cumplen con la función referencial. El lenguaje, como codificador de experiencias, expresa la complejidad cultural, proyecta su historia, ratifica los hechos, permite la negociación entre quien narra y quien recibe creativamente el relato.

En la construcción permanente y dinámica de estas narraciones y sus personajes se advierten metáforas cargadas de simbolismo, tanto en el texto revelado y su textura discursiva como en los vacíos y misterios que lo rodean, que se relacionan con aquello que se omite y que arrastra a los lectores a recrear.

Aprender a leer, o a escuchar, sería entonces como vislumbrar en el texto un lado no escrito y, al mismo tiempo, en palabras de Gadamer (1998: 76), sería “dejarse decir nuevamente algo, lo cual presupone anticipaciones de comprensión”. Todos los narradores orales, previamente, han sido lectores-oyentes-espectadores del relato. La ejecución del acto oral, como archivo de conocimiento, presupone una interacción constante con los receptores y sus prácticas comunicativas al interior de su entorno material y simbólico.

La oralidad no sólo es un texto; es un evento, un *performance*, y al estudiarla siempre debemos hacer referencia a un determinado tipo de interacción social. La oralidad es una práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa. (...) Es necesario afirmar que todos los discursos orales tienen significado no sólo por las imágenes que contienen sino, además, por el modo en que se producen, por la circunstancia en la que se inscriben y por el público al que se dirigen (Vich y Zavala, 2004: 11).

El *performance* al que aluden los autores da cuenta de un acto de oralidad que involucra vivamente a emisores y receptores, lo que permite respuestas. Tal como plantea

Iser (1987), el mensaje literario se transmite en una doble dirección, ya que al tiempo de recibirlo el lector lo está recreando. La lectura produce efectos en los lectores, que resultan transformados con ella. El significado surgiría precisamente a través de esta lectura-escucha de la oralidad, de su aparente distorsión, pues en este proceso los lectores construyen su propio relato ilimitado.

Se advierte la lectura creativa que en Mira se hace del relato de las voladoras cuando el narrador cuestiona su propio texto, lo recibe a medida que lo enuncia y arroja interpretaciones: "...lo que se quiere es llegar a entender qué poderío tenían ellas para volar. Eran cristianas, eran humanas, pero ¿qué poder usaban para volar? Yo me imagino que era un 'compacto'⁴⁶..." (Medardo Reina, Mira, 2009).

Si la lectura es una experiencia viva, el acontecimiento de una narración oral lo representa fielmente. Dice Paz que "por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo" (1979: 34). A través de ella, el relato nos entrega su verdad breve, otorgando imágenes y memoria, provocando perplejidad ante la realidad.

Surge la pregunta esencial sobre el vuelo y se aventuran elucubraciones o réplicas que no clausuran sino que disponen del enigma: "...ese vuelo ¿quién les enseñaría o cómo sería eso *ca*⁴⁷...? Parece que ellas mismas ya nacen así, no se puede saber esas cosas..." (Rosa Pascal, Pueblo Viejo, 2009). "Las voladoras eran propiamente la gente de aquí, no se sabe qué poder tenían para volar por la noche. Esa cualidad de coger⁴⁸ y volar a altas horas de la noche. No se sabía eso cómo era. Parecía como un espíritu... No se sabe, claro, el porqué o a dónde iban" (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

⁴⁶ Cuando se hace referencia al "compacto" por parte de los pobladores de Mira, se alude a un posible pacto con el demonio.

⁴⁷ La terminación "ca" al final de ciertas frases delata la herencia del quichua impregnada en el idioma español.

⁴⁸ De manera coloquial se utiliza el término "coger y" para expresar una acción drástica.

El texto oral se multiplica a través de la conjetura y el espacio que abre para ser narrado nuevamente, impregnado de presente. El “lector implícito” sería el receptor que otorga significado a un texto cuando lo lee (Iser, 1987). Eco (1987: 73) advierte que “en la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto”. Éste se consumaría en el acto comunicativo de enunciación y escucha que implica, a su vez, una nueva enunciación.

Para que el relato exista es necesaria una convergencia entre narrador y receptor activo. Se estaría ejecutando permanentemente, cada vez que está siendo leído, o escuchado. La palabra cobra sentido en el acto entrañable y decisivo que mantiene con el lector:

A las mujeres bonitas se les antojaba ser voladoras. Se dedicaban a volar. Han sido, parece, una generación de brujas (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

Dizque eran unas mujercitas que se encomendaban, decían: ‘sin Dios ni Santamaría’, levantaban el vuelo y se iban (Victoriano Montenegro, Pimampiro, 2009).

Sólo las mujeres eran voladoras. Usaban un ‘vestimento’ blanco puesto como alas y una cinta negra amarrada en la cintura (Medardo Reina, Mira, 2009).

El relato de las voladoras atraviesa el mundo cotidiano. Tiende hilos entre lo conocido y lo desconocido, permite que la magia habite en las orillas internas de lo real. “Las voladoras ya vienen con la novedad, sabían decir”, narra Rosa Pascal, en Pueblo Viejo. Su palabra resume voces de hombres y mujeres anteriores que oyeron decir que esto se dijo. Su voz recapitula el tiempo. Arrastra el prodigio hacia el presente.

“La novedad”, la noticia, se muestra como una ventura ofrecida por la voladora, que el pueblo retribuye guardando su secreto. La novedad también puede ser leída como predicción. Como un anuncio previo de la realidad. El acto de volar y de transmitir noticias habla de un poder y un conocimiento particular que se les atribuye a las mujeres

en Mira: un viaje cognoscitivo, una instancia del alma que se desprende de su estuche y se precipita al vacío.

Las que volaban traían noticias de los otros pueblos. ¿No ve que iban de aquí a reunirse allá? Y luego de otros pueblos también venían y se reunían. Tenían un lugar en donde hacían ese trabajo. A lo mejor... capaz que era privado eso. Pero siempre se descubría. Nosotros comprobábamos que llegó la noticia, pero ¿cómo llegó? ¿Quién sabe! ‘Que ha sucedido esto, que ha sucedido estotro...’, decían. Había una sociedad de brujas que hacía intercambio, a veces se reunían en Mira, a veces en otra parte. Sabían viajar a Urcuquí, a San Antonio de Ibarra, a Cahuasquí, a Pimampiro, pero las voladoras legítimamente son de Mira (Medardo y Jorge Reina, Mira, 2009).

Aprender a volar, según cuentan en Mira, requiere un don y un adiestramiento que se transmite de madres a hijas. “Si la madre era voladora tenía que enseñarles a los hijos también pues, tenían que saber a dónde se va, de dónde viene...” (Leovigildo Mafla, Mira, 2009). El relato habla de un lugar de reunión en donde confluían voladoras propias y extrañas.

Para hacer el experimento ellas volaban de la casa al cementerio, ‘vuelta’ regresaban y, ahí sí, ya tenían una capacidad de volar más alto. Dicen los antiguos que se subían a una casa alta o a una loma alta y decían: ‘De viga en viga, sin Dios ni Santa María’, abrían los brazos y volaban. Se pasaban de una loma a otra loma, se iban a tierras lejanas, de provincia en provincia. Y volaban donde había gente de la misma... ¿cómo se puede decir? ...religión. Se entrevistaban y se reunían (Medardo Reina, Mira, 2009).

Se narra que, en ocasiones, las brujas se desplomaban en mitad de su recorrido o aterrizaban momentáneamente en los tejados. “Salían los dueños de casa asustados a ver qué sucedía en el techo. Y alcanzaban a verle desapareciendo” (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

Las voladoras son las que transmiten las noticias. Es verídico, *verá*. Decían que había un triángulo entre Mira, Urcuquí y Pimampiro. No había transporte ni prensa, sin embargo, las noticias llegaban primero. Al otro día se enteraban en Ibarra, en Pimampiro, en Tulcán, en

Quito. Ellas eran las encargadas de llevar los mensajes. Esto nos comentaban nuestros padres, incluso nos decían quiénes eran las voladoras... (Ángel Ruiz, Mira, 2009).

Tal como se describió anteriormente, en el acontecimiento del relato oral habitan tiempos distintos que, en ocasiones, se superponen, dejando en entredicho el tiempo cronológico. El texto resulta umbral: entre quien narra y su relato, entre el mundo de la imaginación y el “mundo real”. ¿Cómo entran en consonancia la realidad y la ficción? La narración revela una frontera interna, produce efectos en quienes la escuchan, enfrenta una elasticidad constante entre el mundo exterior de la vida y el mundo interior del relato. El puente entre ambas dimensiones es el lector-espectador-escucha.

En palabras de Ricoeur, la función referencial dota de movilidad al texto. En el relato de las voladoras se evidencia tal movilidad. En el momento de la acción humana de recepción se da una decisiva confrontación de horizontes de sentido. A diferencia del libro, que separa en dos vertientes el acto de escribir y el acto de leer — “el lector está ausente en la escritura y el escritor está ausente en la lectura” (Ricoeur, 2000: 129) — produciendo un “doble ocultamiento”, por su parte, la oralidad *es* un diálogo vivo. Sin embargo, no podemos perder de vista que tras el texto oral explícito subyace un texto no revelado. Un ejemplo de ello se observa en la censura familiar y social que existe en relación con el poder de las voladoras, tal como se aprecia en el siguiente testimonio del relato:

Decía mi abuelita, en vida, que se puede botar uno en cruz, entonces dizque ellas caían y ahí se le descubría quién era, pero más no sé, porque ellos, los mayores, nos hablaban que no hagamos estas cosas. ¿No ve que nosotros éramos guambras?, no se sabía qué *mismo* era. Pero cuando ya éramos ya más grandecitas, ya íbamos preguntando cómo eran esas cosas, ellos, los mayores, nos avisaban, pero decían ‘ustedes nunca han de hacer’... (Nancy Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

La pregunta sería ¿por qué no? A pesar de la silenciosa admiración que en Mira se profesa a las voladoras, los mayores indican a las jóvenes: “ustedes nunca han de hacer”, es decir, “ustedes no han de volar”. Partamos de la premisa de que una prohibición manifiesta hacia el acto de volar está dando por hecho que existe la posibilidad de hacerlo. El relato incluye la interrupción de dicho vuelo, lo cual, como hemos señalado, está a cargo del personaje que descubre a la bruja, devela su identidad y atenúa sus poderes.

Siguiendo a Ricoeur (2000) y a Iser (1987), encontramos que la comunicación en la literatura es un proceso puesto en movimiento y regulado por una interacción entre lo explícito e implícito, entre la revelación y el ocultamiento. Si alzamos una esquina del velo que cubre el relato tal vez podamos distinguir lo inconcebible: un caudal poderoso, originado desde el universo narrativo, que exige una distinta apreciación de la realidad. De ahí la sanción social que actúa como limitante, confinando la mirada.

Y aquí es donde toma las riendas el lector, según la manera que tenga de recibir, contrastar y apropiarse de las metáforas esbozadas por el relato. Cuando Gadamer (1998) dice que “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”, permite advertir que lo que es, nunca se puede comprender del todo. “Deja sobreentender esto porque lo mentado en un lenguaje rebasa siempre aquello que se expresa. (...) Tal es la dimensión hermenéutica en la que el ser ‘se muestra’” (Ibíd.: 323).

Ricoeur (2006), por su parte, llama la atención hacia la pertenencia a una tradición que permite que una comunidad se exprese a sí misma por vía narrativa. La narración, dice: “es la acción que abre el relato al mundo, donde desaparece y se consuma (...). Lo que se ha de comprender en el relato no es en primer lugar al que habla detrás del texto, sino aquello de lo que se habla, la *cosa del texto*, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega de alguna manera delante del texto” (Ibíd.: 155). El lector es quien recibe y se apropia del sentido de dicho texto. Lo fundamental es que “no hay un riguroso cortocircuito entre el análisis totalmente objetivo de las estructuras del relato y la

apropiación del sentido por los sujetos” (Ibíd., 156). Entre los dos, entre el explicar y el comprender, se despliega el mundo del texto, el significado de la obra.

En el siguiente testimonio podemos encontrar como la narración es un espacio de expresión que resignifica el contexto dentro del cual se desenvuelve el relato de las voladoras, y podemos identificar, también, la lectura que las narradoras hacen de su entorno y de sí mismas:

Supuestamente Mira era una ciudad encantada, era una ciudad bonita, entonces los que venían de afuera, cuando ellos querían irse a la casa, no podían salir de aquí de Mira. Despertaban ellos afuera en la calle, durmiendo, porque no daban con la casa. Se perdían en la ciudad. Era bien chiquita y se perdían. Antes también decían, que la encontraban ‘emparedada’, no encontraban por donde salir, iban tocando así y no había puerta para salir a las calles. Una persona que venía por primera vez y se tomaba los tragos normalmente se perdía, ahí mismo se perdía. Aparte de eso parece que ya se enamoraban también (*risas*). Se enamoraban de alguna muchacha de aquí, porque Mira tiene la fama de que tenemos buen carácter, [las mujeres] muy amplias, ¿no?, la gente por lo general, y muy chistosa, amable, al menos con la gente que viene, gente forastera. Por eso dicen, el ‘genio mireño’. Entonces eso ha caracterizado a Mira hasta ahora, [somos] muy excepcionales. Por eso dicen que hay brujas, es por el carácter (*risas*)... (Marieta Chávez y Olivia Rubio, Mira, 2009).

Ricoeur elabora un análisis formal de los códigos narrativos que sólo se realiza en la función de mimesis, la imitación creadora del accionar humano, por la cual el relato rehace el mundo de la acción. El texto resulta una puerta abierta al mundo que describe y en donde el sujeto se comprende a sí mismo. La realización del texto se daría en la lectura.

Es enormemente esclarecedor el aporte hermenéutico que encuentra una tarea infinita en la interpretación, en donde incluso el intérprete, su equipaje histórico y percepción del mundo circundante se prestan a ser descifrados. La interpretación acerca, iguala, convierte en contemporáneo y semejante, lo cual es verdaderamente hacer propio lo que en principio era extraño. Explicar sería entonces extraer la estructura, mientras que

interpretar implicaría tomar el camino del pensamiento abierto por el texto. Así se integran las dos maneras de acceder al texto, en un arco hermenéutico de recuperación del sentido.

Si el lector se mantiene sólo en el *lugar del texto*, mutila su “afuera”, lo desliga de su contexto, que en caso presente es el escenario cultural mireño. Si limitamos la mirada en una sola dirección, en un solo tipo de aprehensión del texto, empobrecemos la lectura, entorpecemos nuestra percepción de la realidad, nuestra reflexión y nuestro accionar. Bajo esta perspectiva, el valor de la pregunta “¿por qué no hemos de volar?” es altamente significativo, desgarrar y desestabiliza el pensamiento rígido: es movimiento reflexivo en un espacio donde conviven la fe católica, la religiosidad popular y la tradición oral de las voladoras.

Aquí en Mira se tiene esta leyenda de que se aparecen las voladoras, las brujas. También hay en Urcuquí y en Pimampiro. Dicen que las mujeres de Mira somos brujas. Es fantástico imaginar a brujas. Las leyendas son algo ficticio, algo que no existe. El pueblo es católico, en Mira veneran a la Virgencita de la Caridad, es la patrona del pueblo. En un pueblo católico difícilmente pueden existir brujas (Ruth Tobar, Mira, 2009).

La experiencia viva de la lectura genera una construcción de sentido. En Mira se teje un lazo social a través de las palabras que da vida al relato, como hemos dicho, tanto si se lo admite, como si se lo defiende o refuta. Los significados que se encuentran en la metáfora del vuelo —el conocimiento de la mujer, la facultad de despegar, elevarse, suspenderse, imaginar, la posibilidad, en definitiva, de que cohabite en la cotidianidad la magia— albergan sentidos y percepciones de lo real, lo cierto, lo “verdadero”, lo verosímil. Lo mismo ocurre con la fórmula para volar: “Sin Dios ni Santa María...”, un conjuro que libera, a quien lo pronuncia, del Padre y la Madre primordiales. Al proferir estas palabras parecería operar un prodigio: el ser consigue rasgar los vínculos que lo sostienen imaginariamente a la realidad y arrojarse infinitamente en una red de hebras invisibles, solo concebibles en el espacio onírico.

La verosimilitud del relato se relaciona también con la idea de que las mujeres que tenían el poder para volar, en el presente han desaparecido. Es más fácil dar fe de algo que aconteció que de algo que sucede. El verbo en pasado ampara la sospecha, su aparente distancia permite dudar. “Esa gente voladora parece como que ya se acabó, ya murieron. Parece que nadie puso empeño en saber, en preguntar cómo es eso, ni porqué hicieron eso, no. Nadie tomó eso...” (Gladys Montalvo, Mira, 2009). “Ahora ya no se oye de eso *ca*. No sé (*risas*), parece que se han cansado ya (*risas*). Yo creo que han muerto ya pues, se han muerto...” (Rosa Pascal, Pueblo Viejo, 2009).

Retomando lo dicho al inicio del presente capítulo, sólo el olvido y el silencio podrían dar muerte a lo narrado. El significado, el sentido y el reconocimiento continuarán reproduciéndose cada vez que un lector, en cualquier espacio y tiempo, preste nuevos oídos al relato.

3.2. Afán por la pesquisa

El investigador interpreta la ficción, crea modos de apropiación de lo leído a partir de un escrutinio de la realidad propia y extraña, inicia incansablemente el viaje hacia sí mismo. Dice Eco (1987: 12) que “la lectura de las obras literarias nos obliga a un ejercicio de fidelidad y de respeto en el marco de la libertad de la interpretación”. Los poderes inmateriales de las voladoras y su fantástico espacio-tiempo traducen modos de experimentar la luz insólita del “relato” exterior, un afuera narrativo de furiosas dimensiones.

“Tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender”, afirma Gadamer (1998) entablando una relación crucial entre leer y escuchar, “al leer, hay que crear un escenario si se quiere aquilatar o hacer presente la articulación del lenguaje en toda su envergadura” (Ibíd.: 73), dice, aludiendo a la “ejecución interior” de la que habla Goethe. Desde esta perspectiva, el particular objeto de la literatura es el lenguaje y no la escritura.

La lectura de las obras, según sugiere este autor, va mucho más allá de la mera representación, se trata de re-conocer a la obra, de recuperar la pregunta, se trata de construirla para nosotros, de voltearla, de hurgarla, de acecharla. “Tendremos que leerla, tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla” (Gadamer, 2006: 259). El hacer artístico se vería complementado entonces por la hermenéutica del saber leer. Como, por ejemplo, en el siguiente testimonio, el cual, además de retratar la historia que ya conocemos, suscita imágenes complementarias. Podemos distinguir a la abuela rodeada de nietas, tejiendo entre todas la trama narrativa que hoy trasladamos a la escritura.

Decían que había aquí las voladoras, me conversó mi bisabuela. Nosotras, *guaguas*, sentadas, decíamos: ‘cuenta, cuenta cómo es eso...’ ‘Verán guagiitas’, decía, ‘la voladora es una mujer de blanco que vuela, vuela, vuela, en las noches...’ Y decía que para que caiga se acostaban las personas en cruz en el suelo, ¿no? Entonces ellas caían (Gladys Montalvo, Mira, 2009).

La piedra angular de la interpretación se comprende como la capacidad original de continuación que entiende al texto como habla real. “La lectura es posible porque el texto no está cerrado en sí mismo, sino abierto hacia otra cosa; leer es, en toda hipótesis, articular un discurso nuevo al discurso del texto” (Ricoeur, 2006: 140). La lectura actualiza el texto, lo realiza. En palabras de Foucault (1999): lo nuevo no está en lo que se dice sino en el acontecimiento de su retorno.

La interpretación crea a su vez un espacio y procura reducirlo, pues el impulso que la gobierna es precisamente acercarse al tema que está interpretando. El registro —la traducción— no solo supone puntos de vista —la perspectiva— para interpretar el tema, sino que también marca “los parámetros a los cuales se va a traducir el tema en aras de la comprensión” (Iser, 2005: 29). La interpretación es, a la vez, el espacio que crea con el tema interpretado y el registro que produce a partir de él.

La ‘fijación textual’ de cierta obra literaria escrita por un autor, determina la partida de ‘nacimiento’ de esa obra. En cambio, un texto de literatura oral que, por definición, es impersonal y profundamente relacionado con las actividades sociales, ‘nace’ desde que la invención individual es asumida por la colectividad, es decir, desde que pasa a formar parte del patrimonio colectivo (Ballón, 1999: 324,325).

El relato oral de las voladoras de Mira es una obra colectiva, por su mecanismo de reproducción y por las necesidades sociales y culturales a las que responde. Es una narración que se ha transmitido de voz en voz, un texto vivo que involucra la manera de hablar distintiva de una comunidad, que da pistas de su entorno, con un contenido que en sus “vacíos” permite leer símbolos y valores propios del colectivo que los narra, así como su manera de percibir el mundo. En este relato se evidencia el papel activo de los lectores, que aportan y aportan o corrigen oportunamente. A esto se suma la interpretación del narrador.

En el habla están presentes gestos, pausas, repeticiones, risas, eventualidades, dobles sentidos, vacilaciones, tonos, modulaciones de la voz, lenguaje corporal, correcciones, temblores e inquietudes. Si bien la escritura intenta preservar algunas de estas expresiones con distintivos como el entrecomillado, los signos de exclamación o interrogación, la escritura no puede reproducir la oralidad pues es, en sí misma, otra forma de comunicación con sus propias convenciones, códigos y estructura fija.

Nos parece fundamental tomar en cuenta que el proceso de recolección de la oralidad da lugar a un conocimiento que se genera únicamente en el momento de la entrevista. Surge del diálogo entre narrador e investigador. Según Civallero (2007), esto provoca “una doble subjetividad” que debe ser tomada en cuenta a la hora de interpretar los resultados.

Cuando un relato hablado se transcribe debe adaptarse a otra lógica, la de la escritura y de la lectura. La transcripción implica domesticar el ritmo, conquistar y detener el tiempo de esa palabra fluida, en permanente movimiento y transformación. Se introduce cierta

permanencia, así como se produce un espacio relativamente fijo para analizar ese texto efímero y fluido que es el texto oral. Esto incide en un cambio del espacio y la temporalidad del texto vivo. Por esto, para una lectura hermenéutica al respecto, es necesario tomar en cuenta la pérdida que sufre dicho texto por la vía de la transcripción, aunque más que pérdida, se trata de la metamorfosis a otro lenguaje (Zires, 1999).

Retomamos las palabras de Zires para interpretar nuestro papel como expositores de la memoria oral, comprendiendo la transcripción que llevamos a cabo como “la metamorfosis a otro lenguaje”. Las técnicas de investigación antropológica han representado una herramienta muy útil para indagar la oralidad. Gracias a ellas podemos acceder al proceso de ejecución, la puesta en escena, las reacciones del público participante y los marcos de interpretación dentro de los cuales los actores clasifican su comportamiento y le atribuyen sentido (Vich y Zavala, 2004). Finalmente, los relatos orales permiten percibir, “entre líneas”, todo aquello que al lenguaje le resulta imposible transmitir.

Somos quienes somos en tanto recordamos, por esto, en el camino hacia y desde la oralidad entra en juego el desfiguramiento de la memoria. La reminiscencia, según Forster (2003), sería también una estrategia de olvido pues “volvemos para destituir”, alterando el pasado según las demandas del presente. El texto oral permite la reinterpretación continua, brinda la posibilidad de preguntas y respuestas, es un tiempo pretérito que se renueva. Distinguir nuestros rastros forma parte de este viaje de autorreconocimiento ineludible.

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo, desde su etapa etnográfica hasta el momento de la disertación escrita, nos hemos cuestionado acerca de nuestra tarea al transcribir o “traducir” del habla al papel. ¿Qué personaje nos corresponde? ¿Qué se amplía con este trabajo, qué se achica? Si el traspaso de la literatura oral a la escrita supone una apropiación desde una cosmovisión del texto, ¿cómo transmitirlo sin abolir al sujeto colectivo? ¿Cómo abarcarlo?

Si bien la interpretación de los relatos orales de las voladoras no pretende ser, de ninguna manera, concluyente, para finalizar el presente trabajo y cumplidos los objetivos expuestos en la introducción, hacemos un recuento del viaje investigativo realizado.

Hemos observado cómo, en la oralidad, se da lugar un intercambio cultural, generacional, de conocimiento pretérito y naciente. Los hechos pasados se reactualizan en cada narración a través de metáforas, ficciones y apropiaciones específicas que transfieren saberes y nociones de la realidad. Las representaciones orales se transforman en realidades renovables. La herencia de la palabra no nutre sólo a quienes la comparten, refleja además el origen de una multiplicidad de voces y de culturas, en un laberinto dialéctico del encuentro y el desencuentro.

Dado que las ciencias sociales “se inquietan frente a todo hecho que funda su verdad en una ficción” (Colombes, 1997), ha resultado provechoso el diálogo entre etnografía y literatura para un alcance sobre el tema de la oralidad. El trabajo con fuentes orales es, como dice Willa Baum (en Civallero, 2007), “un arte, no una ciencia exacta” y es una tarea urgente desde los Estudios de la Cultura para entablar procesos de investigación y reflexión interdisciplinaria.

En el trabajo investigativo realizado en Mira, provincia del Carchi, hemos dado cuenta de los relatos orales de las voladoras, que representan un referente de la tradición oral ecuatoriana sobre el cual no se había investigado suficientemente. Para llevar a cabo este estudio hemos observado como se configuran los relatos orales en la dinámica de su narración.

Mediante el registro de la oralidad hemos intentado leer un relato en movimiento, en permanente construcción. La complejidad de la oralidad, su inmediatez y fluctuación, nos ha llevado, como investigadores, a la búsqueda de comprensión del corpus cultural desde el cual es emitida. Para nuestra reflexión hemos realizado un constante ejercicio de acercamiento y lejanía, intencional, con el relato.

El trabajo de campo realizado incluyó investigación participativa y un registro de las fuentes orales. Esto puso en acción un ejercicio de transcripción de la oralidad y de un proceso de la memoria colectiva que se activa desde el individuo y desde el presente, abriendo múltiples posibilidades de significación e interpretación. La aparente “ruptura” o “interrupción” de la palabra hablada, la hemos entendido como “traducción” y metamorfosis de un lenguaje a otro, pero fundamentalmente como una desafío que nos arrastra a imaginar.

Creemos conveniente generar formas de aprehensión de la oralidad que no circunscriban su *literariedad* en relación con la escritura. Entendemos este relato como un texto en travesía que se inscribe en una realidad más metafórica que empírica.

Para indagar la estructura narrativa recurrimos al aporte de los formalistas rusos que examinan minuciosamente el funcionamiento interno de las obras literarias, para comprenderlas desde su propiedad esencial. De esta manera, tomamos en cuenta las funciones, las acciones y la narración para comprender la obra literaria, sin desligarla de su escenario, pues en la oralidad resulta decisivo el entorno geográfico y cultural desde el cual se origina el relato.

Las mujeres han sido consideradas “brujas”, a lo largo de la historia, por poseer una condición única con respecto al resto y ejercer su poder. Evidenciamos que el mundo habitado por la bruja refleja conceptos acerca de la realidad. Hemos descrito a las voladoras como bellas mujeres ataviadas de blanco que poseen la facultad de volar y de custodiar las noticias —la memoria oral—, transportándolas de un lugar a otro. La tradición narrativa en torno al personaje de la bruja y el poder femenino se hace presente en los relatos de Mira.

Las voladoras son el resultado de una mixtura entre el arquetipo de las brujas y hadas europeas y los personajes extraordinarios de la cultura popular de América. Las fórmulas para volar son cultivadas por las mujeres de generación en generación. Hemos encontrado en el relato de las voladoras dos personajes principales: la bruja y quien la descubre. Este último es, a la vez, espectador y narrador del relato.

Mira, formada como parroquia hace aproximadamente 450 años, constituyó un punto estratégico para el comercio entre los pueblos de la costa, la sierra y el oriente. En su entorno encontramos la huella permanente del viaje, que va de la mano con las dos funciones principales del personaje de la voladora: su poder de volar y su función de transportar noticias.

Se ha observado que, además del pueblo de Mira, también en Urcuquí y en Pimampiro las voladoras habitan en el espacio de la oralidad. Los tres puntos mencionados forman un triángulo geográfico y simbólico sobre el que se teje la narración como un acontecimiento de expresión.

Encontramos en el relato oral una unidad compuesta por una pluralidad de narraciones que refleja a su comunidad y el grupo de valores, percepciones y representaciones colectivas que comparte. También se observa una construcción de la memoria que admite, reproduce y transmite la historia de las voladoras. Esta narración,

cuyo tema central gravita en torno a lo insólito, pone de manifiesto un vínculo entre la oralidad de Mira con otros relatos de la tradición oral del resto del mundo.

Existe información historiográfica que arroja datos importantes acerca de la existencia “real” de las voladoras, la hipótesis es que fueron mujeres que huyeron de la Inquisición en Europa en la época colonial. En el presente trabajo se ha emprendido una interpretación literaria del relato que, si bien reflexiona en torno a los criterios de verdad del grupo cultural específico de Mira, cotejando la objetividad, entendida como un convenio social, pone el principal énfasis en las nociones de verosimilitud narrativa.

Guiándonos por la relación dialógica que se entabla entre voz ancestral y voz presente, hemos puesto atención en las funciones y acciones de los personajes desde su significado en el desenvolvimiento de la trama narrativa. Hemos referido acerca del espacio y tiempo de lo desconocido, escenario propicio para que las voladoras se arrojen por los aires, y se ha descrito al personaje que descubre e interrumpe el prodigio.

Hemos descubierto que el relato de las voladoras de Mira se ubica en un espacio misterioso, entre el cuento y la leyenda. Funde realidad con ficción pues su protagonista se caracteriza por ser considerada “real”, persona y no personaje, a pesar de las influencias ideológicas de una modernidad que desautoriza este tipo de relatos.

En la oralidad encontramos la convivencia del tiempo real y el narrativo. Al recrear la memoria oral de las voladoras se recrea también el tiempo de lo real. Los narradores orales presentifican el acontecimiento pasado. Su narración posee un poder convocante, que se comparte con la comunidad.

A los narradores de la memoria oral se los ha identificado como “dueños de la palabra” y no como “informantes”. Hemos expuesto el proceso de trabajo, la recolección y el registro de la oralidad, enfrentándolo con los interrogantes que tal experiencia ha implicado en nuestra labor como investigadores de la cultura.

Encontramos que la oralidad no es unidireccional. En el trabajo interpretativo entran en confrontación los horizontes de sentido del relato oral con los horizontes del intérprete. El texto culmina en la lectura, que incluso se sustenta del “vacío”, de aquello no pronunciado, pero intuido.

El viaje a la memoria oral y al interior del relato de las voladoras ha tenido la finalidad de interpretar las implicaciones literarias narratológicas en relación con su entorno cultural y leer las prácticas culturales como sistemas de sentidos, a partir de su significado y su significante. A través de este relato extraordinario—entendiendo lo extraordinario desde lo maravilloso hasta lo terrible—, se manifiestan maneras de comprender el mundo, y se devela una realidad no menos insólita. En el acto de vuelo, la “doble identidad” y la noticia, como proclama de la realidad, leemos la trayectoria de un viaje cognoscitivo.

Entendemos, finalmente, que mediante la interpretación, el investigador cultural inventa formas de apropiación del relato y procesos de autorreconocimiento, y que, en la respuesta que dan los receptores a las narraciones orales es donde hunde su estocada la memoria. Es allí donde se define la lectura, donde alza el vuelo.

Bibliografía

- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita, *Las canciones de los animales en un ayllu andino*, en Juan Carlos Godenzzi, comp., Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos, Cusco, 1999
- Bajtín, Mijail, Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica, Taurus, Madrid, 1989
- Ballón Aguirre, Enrique *Literatura oral peruana*, en Juan Carlos Godenzzi, comp., Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos, Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos, 1999, pp. 291-337.
- Barthes, Roland, El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, Paidós, Barcelona, 1994
- Bauman, Zygmunt, Modernidad líquida, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005
- Borja, Jaime, Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada. Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás, Editorial Planeta, Bogotá, 1998
- Bourdieu, Pierre, *El ser social, el tiempo y el sentido de la existencia*, en: Meditaciones Pascalianas, Anagrama, Barcelona, 1999
- Bubnova, Tatiana, Voz. sentido y diálogo en Bajtín, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006
- Caro Baroja, Julio, Las brujas y su mundo, Alianza Editorial, Madrid, 1968
- Carpentier, Alejo, La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos, Siglo Veintiuno Editores, México, 1981
- Ceballos, Diana, Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios, Universidad Nacional, Bogotá, 1995
- Civallero, Edgardo, “Herramientas y experiencias sobre oralidad, su revitalización, recolección, gestión y difusión”, en: <http://www.tradicionoral.blogspot.com/>, 2007
- Colombes, Adolfo, Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1997
- Colombes, Adolfo, Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1984
- Corrales, Manuel, Análisis literario. Iniciación a la narratología. Teoría, método, práctica, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1998

- Eco, Umberto, Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo, Lumen, Barcelona, 1987
- Eliade, Mircea, Ocultismo, brujería y modas culturales, Barcelona, Paidós, 1997, 168 pp.
- Forster, Ricardo, Crítica y sospecha. Las clausuras de la cultura moderna, Paidós, Barcelona, 2003
- Foucault, Michel, El orden del discurso, Tusquets Editores, Barcelona, 1999
- Gadamer, Hans-Georg, Arte y verdad de la palabra, Paidós, Barcelona, 1998a
- Gadamer, Hans-Georg, *Texto e interpretación (1984)*, en: Verdad y método II, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998b
- Gadamer, Hans-Georg, Estética y hermenéutica, Tecnos, Madrid, 2006
- Godenzzi, Juan Carlos, *Tradición oral andina: Problemas metodológicos del análisis del discurso*, en Juan Carlos Godenzzi, comp., Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos, Cusco, 1999, pp. 273-289.
- Greimas, A. J. y Courtes, J., *Actante*, en: Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gredos Madrid, 1990
- Howard-Malverde, Rosaleen, *Pautas teóricas y metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea*, en Juan Carlos Godenzzi, comp., Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos, Cusco, 1999, pp. 339 ss.
- Iser, Wolfgang, Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista, Ed.: Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, 1987
- Iser, Wolfgang, Rutas de la interpretación, traducción de Ricardo Rubio Ruiz, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed. en español, México D.F., 2005
- Kayser, Wolfgang, *¿Quién cuenta la novela?*, en: Manuel Corrales, Iniciación a la narratología. Teoría, método, práctica, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1998
- Koleff, Miguel Alberto, *El proceso comprensivo en la transmisión oral*, en: Memorias de Jalla Tucumán 1995, Volumen I, Ed: Ricardo Kaliman, Proyecto “Tucumán en el contexto de los Andes Centromeridionales”, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Tucumán, 1997, pp. 183-189.

- Kowii, Ariruma, *Barbarie, civilizaciones e interculturalidad*, en: Pensamiento crítico y matriz (de) colonial, Ed.: Catherine Walsh, Abya-Yala, Quito, 2005
- Lecouteux, Claude, Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble, Medievalia, Barcelona, 1999
- Lévi-Strauss, Claude, Mito y significado, Alianza Editorial, Madrid, 2002
- Lévi-Strauss, Claude, Antropología estructural, Paidós, Barcelona, 1992
- Lienhard, Martín, *Oralidad*, en: Memorias de Jalla Tucumán 1995, Volumen I, Ed: Ricardo Kaliman, Proyecto “Tucumán en el contexto de los Andes Centromeridionales”, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Tucumán, 1997, pp. 11-15.
- Lienhard, Martín, *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de la oralidad?*, en: Memorias de Jalla Tucumán 1995, Volumen I, Ed: Ricardo Kaliman, Proyecto “Tucumán en el contexto de los Andes Centromeridionales”, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Tucumán, 1997, pp. 47-55
- Mariaca Iturri, Guillermo, *Los refugios de la utopía. Apuntes sobre estudios culturales desde la región andina*, en: Memorias de Jalla Tucumán 1995, Volumen I, Ed: Ricardo Kaliman, Proyecto “Tucumán en el contexto de los Andes Centromeridionales”, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Tucumán, 1997, pp. 31-46.
- Martín Barbero, Jesús, Oficio de cartógrafo, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 2003
- Mignolo, Walter D., *Semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas*, en: Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos, (Rodopi, Ámsterdam) (4): 11-27, otoño 1992
- Mignolo, Walter D., *La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)*, en: Lectura crítica de la literatura americana, Tomo I, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2006
- Moya, Laura A., *Vida cotidiana y mentalidades en la escuela de los anales*, en: “Revista sociológica”, No. 31, México, 1996
- Murillo, Daniel, “Especie de prefacio a comunicación y oralidad”, en: *Razón y Palabra*, Revista Electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación, N° 15, Año 4, Agosto - Octubre 1999, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/zires2-15.html>
- Naranjo, Marcelo (coord.), La cultura popular del Ecuador. Carchi, Tomo XII, CIDAP, Cuenca, 2005
- Ong, Walter, Oralidad y escritura, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1996

- Pacheco, Carlos, *La oralidad cultural como principio interpretativo en los estudios literarios latinoamericanos*, en: Memorias de Jalla Tucumán 1995, Volumen I, Ed: Ricardo Kaliman, Tucumán, 1997, pp. 19-30
- Páez, Santiago, Metodología de investigación en literatura popular. Una reflexión sobre la poética popular desde la antropología y la semiótica, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, Quito, 1987,
- Paz, Octavio, El arco y la lira, Fondo de Cultura económica, México D.F., 1979
- Propp, Vladimir, Morfología del cuento, Fundamentos, 1era ed. 1972, Madrid, 6ta ed. 1985
- Ramírez Muñoz, Rosa Cecilia, Memorias de Mira, Pegasus, Quito, 2003
- Ramírez Muñoz, Rosa Cecilia, Memorias de Mira, Aheditorial, Mira, 2008
- Ricoeur, Paul, Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido, Siglo Veintiuno Editores, México, 2003a
- Ricoeur, Paul, Tiempo y narración III. El tiempo narrado, Siglo Veintiuno Editores, México, 2003b
- Ricoeur, Paul, Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006
- Sucre, Guillermo, “Poesía Hispanoamericana y conciencia del lenguaje”, en *El Guacamayo y la serpiente*, No. 22, Casa de la Cultura, Cuenca, 1982, pp. 33-71
- Tedlock, Barbara, The Woman in the Shaman’s body. Reclaiming the Femenine in Religion and Medicine, Bantam Dell Ediciones, Canadá, 2005
- Thays, Iván, *Andreas no duerme*, en: Palabra de América, Barcelona, Seix Barral, 2004
- Tomachevskij, Boris V., *Temática*, en: Manuel Corrales, Iniciación a la narratología. Teoría, método, práctica, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1998
- Van Rossum-Guyon, Françoise, *Point de vue ou perspective narrative*, en Poétique N° 4, Paris, 1970, pp. 476-497. Traducido al español en Eco, 28, Bogotá, pp. 1-30, en: Manuel Corrales, Iniciación a la narratología. Teoría, método, práctica, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1998, pp. 3-21
- Vera León, Antonio, *Hacer hablar: la transcripción testimonial*, en: La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, Comp.: John Beverley y Hugo Achúgar, Guatemala, Abrapalabra, 2002
- Vich, Víctor y Virginia Zavala, Oralidad y poder. Herramientas metodológicas, Editorial Norma, Bogotá, 2004
- Yépez Pazos, Félix, Cerote. Cuentos del Carchi, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1966

-Zires, Margarita, *De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina. Algunas consideraciones sobre la dimensión significativa de la comunicación oral*, en: "Razón y palabra", Oralidad y comunicación #15, Primer Revista Electrónica en América Latina, <http://www.razonypalabra.org.mx>, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, Número 15, Año 4, Agosto-
Octubre, 1999

ANEXOS

NARRADORES ORALES

Mira, 2009

Rosa Cecilia Ramírez

Leovigildo Mafla

Ángel Ruiz

Gladys Montalvo

Medardo Reina

Jorge Reina

María Beatriz León

Ruth Tobar

Colón Casares

Marieta Chávez

Olivia Rubio

Blanca Reyes

Pueblo Viejo, 2009

Nancy Pascal

Rosa Pascal

Ana María Quilumba

Pimampiro, 2009

Miguel Aguirre

Victoriano Montenegro

Urcuquí, 2010

Luis Carabalí

Manuel Tapia

Humberto Torres

Alfredo Zapata